

Q

996

Supp

Cam. Bellaigne

—
Études
musicales
—



Q^{8°} sup. 996 (1)
CAMILLE BELLAIGUE

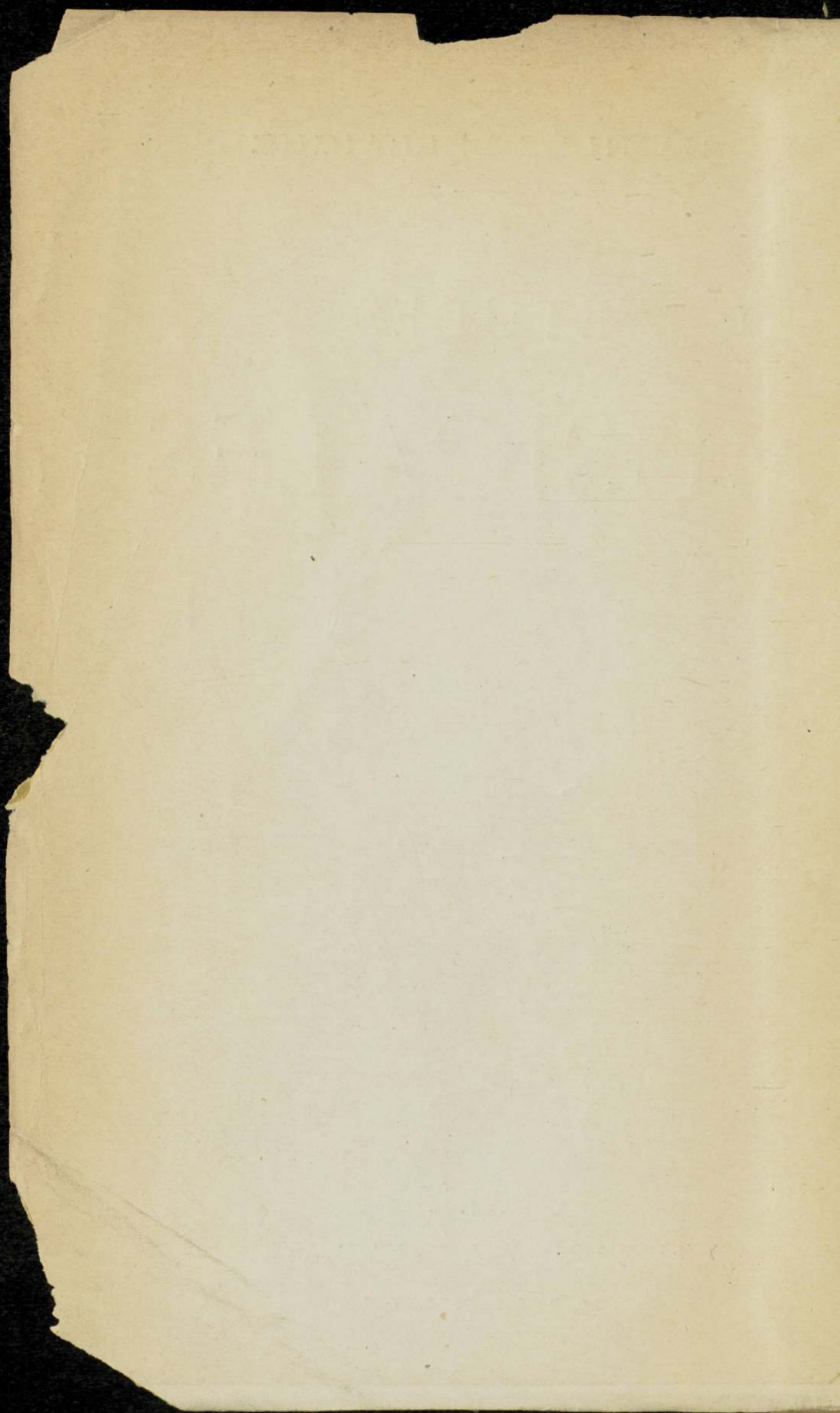
ÉTUDES
MUSICALES

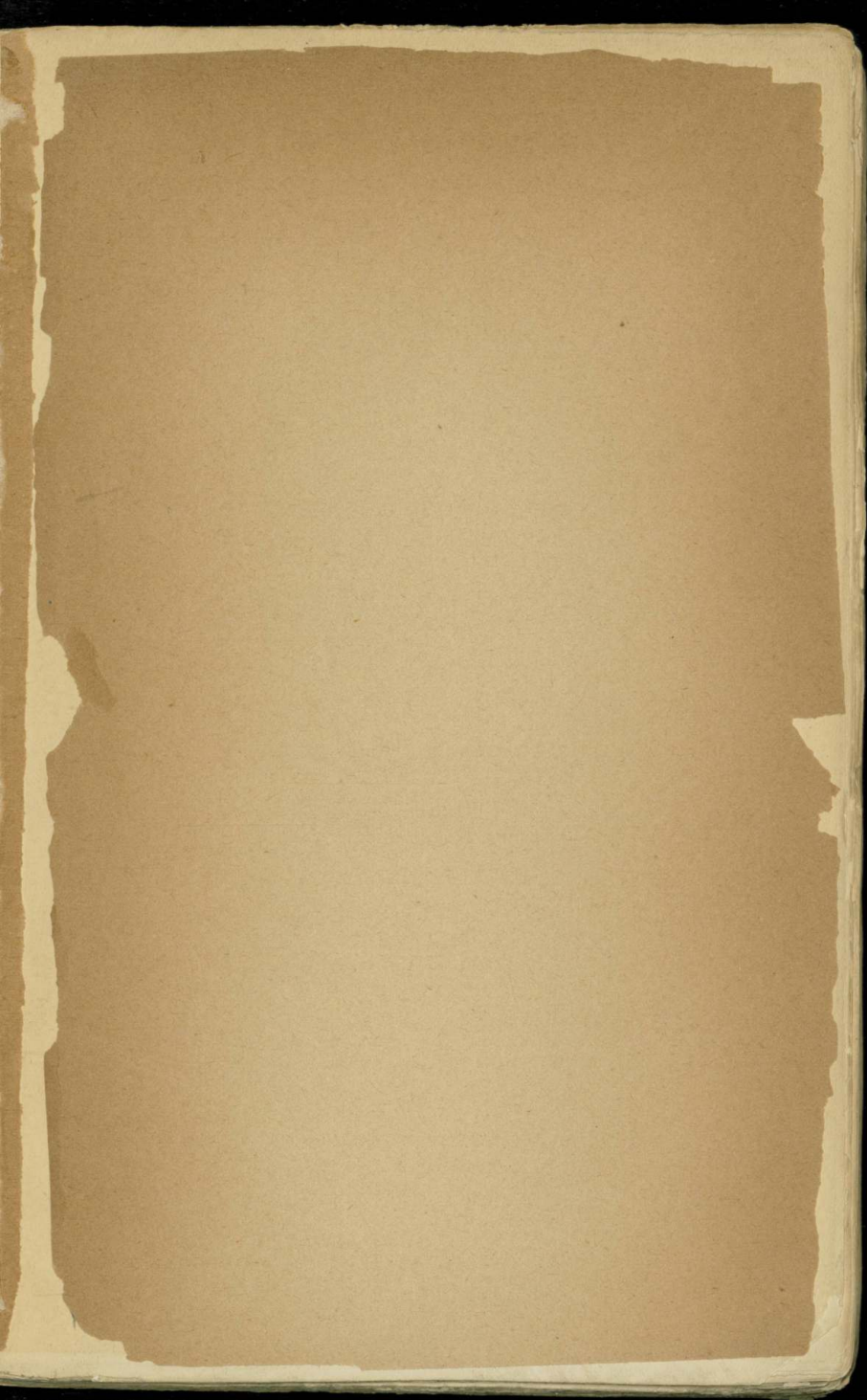
SECONDE SÉRIE

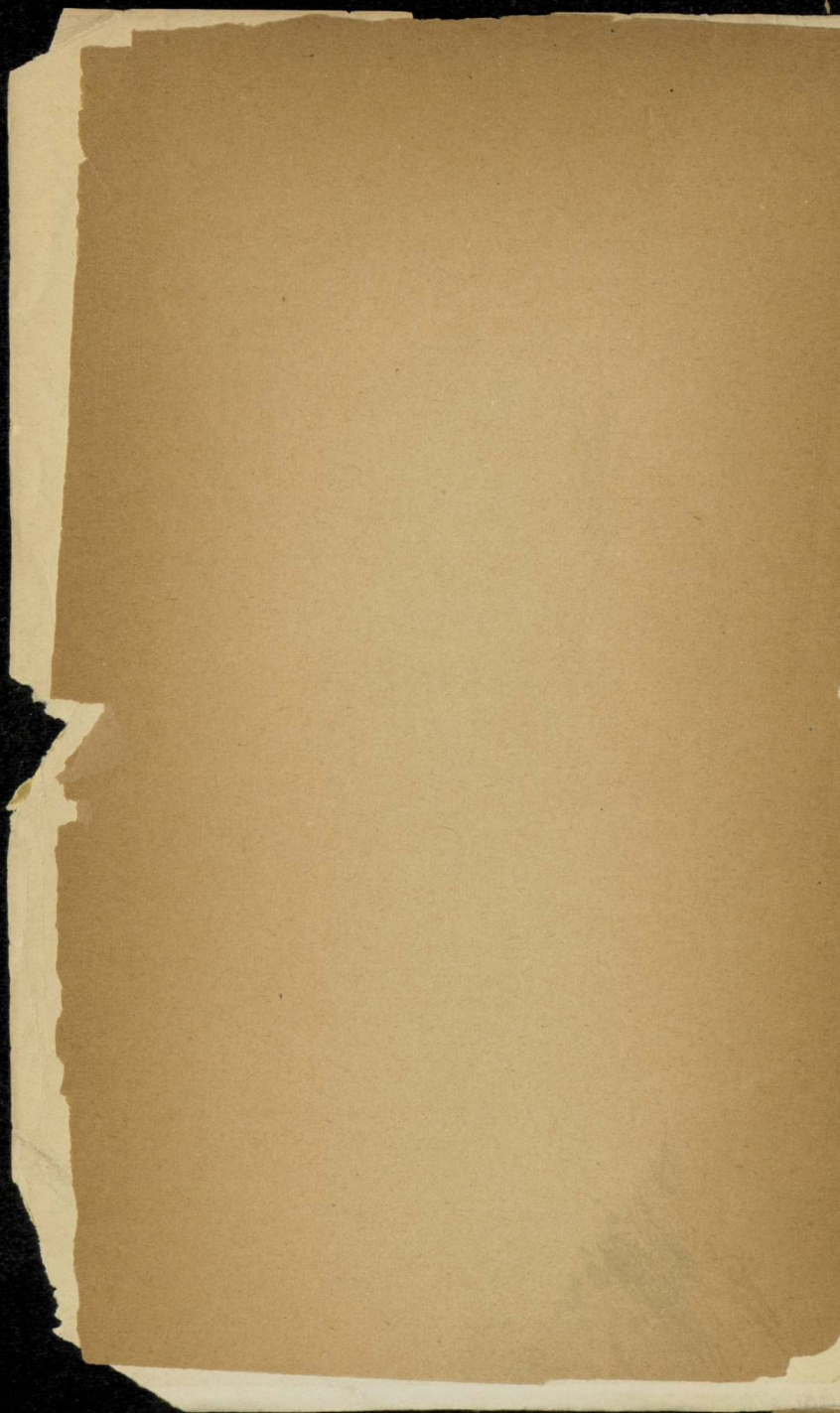


PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15







Q 8^{me} 996 (1)

ÉTUDES MUSICALES

(SECONDE SÉRIE)

ppn 106804669

EMILE COLIN, IMPRIMERIE DE LAGNY (S.-ET-M.)

CAMILLE BELLAIGUE

ÉTUDES
MUSICALES

(SECONDE SÉRIE)



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

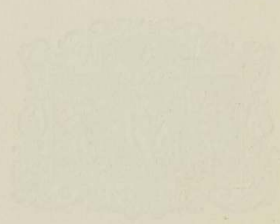
1903

CASIMIR DELAGAYE

ÉTUDES

MUSICALES

(PÉRIODIQUES)



PARIS

LIBRAIRIE CH. DELAGAYE

15, rue Soufflot, 15

LA MUSIQUE
AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

A Monseigneur Péchenard,
Recteur de l'Institut catholique de Paris.



LA MUSIQUE

AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE (1)

Sereine et blanchissant de sa lumière pure
Ton dôme merveilleux, ô sainte architecture,
Dans le ciel qu'Albert Dure admirait à l'écart,
La Musique montait, cette lune de l'Art.



'EST ainsi que Victor Hugo, dans *les Rayons et les Ombres*, définit ou figure la musique du seizième siècle. Pour celle du dix-neuvième, il aurait fallu que la poésie trouvât une image plus éclatante. « Cette lune de l'art » en est devenue peu à peu le soleil. La musique a conquis sa lumière et sa chaleur, son mouvement et sa vie.

(1) Cette étude forme un chapitre de l'ouvrage intitulé : *Un Siècle. — Mouvement du Monde de 1800 à 1900*, et publié par la librairie Oudin, 10, rue de Mézières, Paris.

Satellite autrefois, elle a maintenant des satellites qu'elle entraîne et qu'elle éclaire, quand elle ne les absorbe ou ne les éteint pas. Je n'oserais affirmer que le dix-neuvième siècle ait été le siècle par excellence de la musique ; mais il est certain que devant la musique, au dix-neuvième siècle, tous les autres arts ont pâli. Lequel invoquerait des titres à la fois plus récents et plus glorieux ? Où donc, pour n'en rappeler qu'un seul, où donc a paru depuis cent ans un Beethoven architecte, peintre ou sculpteur ? Beethoven, c'est-à-dire celui dont on peut se demander si de tous les musiciens il n'est pas le plus grand, au seuil d'un siècle de notre art, que dis-je, d'un siècle de notre âme, Beethoven jeune est debout, comme le héros prodigieux et jeune aussi qui lui servit un jour de modèle. Chacun des deux a renouvelé un monde, et dans l'ordre idéal et dans l'ordre réel, il semble que ce renouvellement soit encore tout près de nous. Il n'y a guère plus de soixante-dix années que Beethoven est mort. Des yeux qui ne sont pas fermés ont pu le voir et tandis qu'un long passé nous sépare des plus sublimes artisans de la beauté visible, celui-là, leur égal à tous, le plus sublime artisan peut-être de

la beauté sonore, ce musicien de tous les temps a été le musicien d'un temps que nous pouvons encore appeler nôtre.

Pendant le siècle qui s'achève, la musique ne s'est pas seulement étendue : elle s'est transformée. Pour juger à la fois de son accroissement et de son évolution, il convient de se placer au triple point de vue des nationalités, de la forme musicale, et du rôle ou de l'idéal de la musique elle-même.

*
* *

S'il fallait donner le nom d'un peuple au dix-neuvième siècle musical, on devrait l'appeler le siècle allemand. Il va de Beethoven à Wagner en passant par Schubert, Weber, Mendelssohn et Schumann. Est-il un cours plus glorieux, une plus grande époque, et dont la grandeur se montre mieux, comme dit Pascal, non « pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois et remplissant tout l'entre-deux ? »

L'Italie avait régné sur les âges précédents. Pendant quelque trois cents ans on put la nommer tantôt la mère et tantôt l'institutrice de toute

beauté. Vers la fin du seizième siècle, l'influence et le bienfait de son génie s'étendit à la polyphonie vocale, que les Gallo-Belges avaient fondée. Cet art complexe et touffu n'atteignit à la perfection et ne donna la fleur de son idéal que sous la discipline plus sévère et comme sous la main romaine de Palestrina.

Le siècle suivant mit le comble à la gloire latine. L'Italie, qui n'avait fait que réduire et régler la polyphonie vocale, créa le récitatif et la mélodie. L'opéra naquit dans un salon de Florence ; une chapelle de Rome entendit les premiers oratorios. L'ancienne musique s'était longtemps partagée entre plusieurs voix ; la musique naissante se cristallisa dans un chant unique, mais d'une telle force ou d'une telle douceur, que la mélodie, et la mélodie italienne, devint pour longtemps aussi la maîtresse du monde.

Jusque sur des lèvres étrangères, au cours du dix-huitième siècle, quelquefois encore elle chanta. On n'a pas assez montré ce qu'il y a d'italien même dans le génie ou mieux sous le génie allemand de cette époque et quelles bases latines, c'est-à-dire classiques, quelles belles assises de marbre soutiennent les chefs-d'œuvre

d'un Haendel, d'un Haydn et d'un Mozart. Un maître unique — et vous l'avez déjà nommé — fut tout entier allemand. Mais il le fut en quelque sorte pour lui seul, dans le secret et la retraite. Les contemporains de Bach ne l'admirèrent et ne le comprirent qu'à demi. Haendel refusa de le voir et l'Allemagne ne s'aperçut guère avant le milieu de notre siècle, que des soufflets de l'orgue de Leipzig toute la musique allemande était sortie.

Ainsi le dix-huitième siècle même s'achevait à l'honneur de l'Italie. Quelque chose de ses traditions et de son idéal survivait jusque dans l'art qui bientôt allait s'élever en face et au-dessus du sien. Notre siècle à son tour commença par lui sourire. Rossini parut et, comme a dit Stendhal, « la gloire de cet homme ne connut d'autres bornes que celles de la civilisation. » Le génie rossinien fut le feu d'artifice par où se termina la fête que depuis si longtemps l'Italie donnait au monde. Le rôle ou la mission de Rossini n'était pas d'inaugurer, mais de conclure, et le maître du *Barbier*, devenu parexception ou par miracle celui de *Guillaume Tell*, a résumé plutôt que renouvelé l'esprit de sa race en ses deux chefs-d'œu-

vre de grandeur sereine et d'étincelante gaieté.

Le reste de son œuvre, il l'avouait le premier, devait périr, n'étant guère autre chose qu'apparence et mensonge. Apparence brillante, mensonge éclatant et joyeux ; mensonge pourtant, apparence de formes autrefois pleines et belles, mais plus vides chaque jour de tout ce qu'elles avaient contenu de réel, d'humain et de vivant. Peu à peu la vérité se retira de la mélodie italienne. Elle sut arracher encore à Bellini des soupirs mélancoliques, de beaux cris de passion à Donizetti. Mais la beauté latine menaçait de périr. Verdi vint la ranimer. Il s'agissait d'abord de sauver la musique italienne, qui se mourait de langueur. C'est ce que fit, non sans quelque rudesse, le Verdi d'autrefois, le musicien d'*Ernani*, puis de *Rigoletto*, du *Trouvère* et de la *Traviata*. Il a fallu depuis la corriger et l'épurer, la reconduire en quelque sorte à l'école, à la sienne. C'est ce qu'a fait hier le musicien d'*Otello* et de *Falstaff*,

Voilà le siècle italien. L'histoire en est courte et, malgré la gloire de quelques noms, assez pauvre. Sans l'aide vigoureuse du dernier de ses enfants, ce siècle aurait peut-être perdu l'héritage et l'idéal même des âges précédents. Si l'on

demandait aujourd'hui à l'Italie comment elle a passé les cent années qui s'achèvent, elle ne pourrait que répondre, modestement elle aussi : « J'ai vécu ».

L'Allemagne dirait avec fierté : « J'ai grandi ». En 1801 Haydn n'était pas mort et Beethoven avait trente et un ans. Quelques mois plus tard, préparant la *Symphonie Héroïque*, il écrivait à l'un de ses amis : « J'entre dans un nouveau chemin ». Par ce chemin montant toujours et toujours bordé de plus hauts chefs-d'œuvre, il allait conduire la musique sur les cimes. Du premier coup Beethoven ouvre le monde moral tout entier, l'immense domaine de la vie, à la puissance des sons. « L'Allemand, disait Wagner, veut non seulement sentir, mais encore penser la musique. « Dans l'ordre musical, Beethoven a reculé soudain, et jusqu'à l'infini, les bornes de la pensée et du sentiment. Rossini et Beethoven ! Leurs noms contemporains dominent le premier tiers du dix-neuvième siècle ; mais de quelles hauteurs inégales ! Entre leurs deux races, l'inégalité ne fera désormais que s'accroître. A partir de Beethoven, le génie germanique élimine de plus en plus tout ce qu'il avait conservé d'ita-

lien. Les grands Allemands du siècle sont de purs Allemands. Beethoven avec *Fidelio*, Weber surtout avec le *Freischütz* créent un opéra national que le Mozart de la *Flûte enchantée* avait entrevu seulement. C'en est fait pour toujours des Grecs et des Romains, des héros, des pontifes et des rois. Schubert donne le meilleur de lui-même aux plus humbles de ses frères, et l'orgueil de l'*aria* d'Italie tombe devant la simplicité du *lied* allemand.

L'Allemagne dès lors n'est que musique, et presque toute musique est allemande. Musique de chambre ou d'orchestre, symphonies, quatuors ou chansons, l'Allemagne multiplie les formes sonores pour exprimer tous les états de la sensibilité moderne, toutes les joies et toutes les douleurs de l'âme nouvelle, ses rêves et ses désirs, ses faiblesses comme ses vertus. C'est dans la musique, dans une musique enfin sienne, que la patrie de Beethoven, de Weber, de Schubert, de Mendelssohn et de Schumann se reconnaît et prend conscience d'elle-même. Le délicieux musicien du *Songe d'une nuit d'été*, le musicien austère d'*Elie* et de *Paulus* fait exécuter pour la première fois les compositions

colossales de Sébastien Bach. L'ombre du vieux *cantor* gagne des batailles que peut-être il eût perdues vivant, et l'Allemagne retrouve, après un siècle d'oubli, les premiers titres de sa gloire et les fondations de l'édifice qu'elle continue d'élever.

Tout est logique et droit dans l'évolution allemande. Elle s'accomplit sans déviation et sans retour. Pour inégaux qu'ils soient à Beethoven, un Mendelssohn, un Schumann, un Brahms ne lui sont point opposés. Enfin Wagner paraît et s'il peut, à certains égards, sembler en contradiction avec Bach et Beethoven, que dis-je, en révolte contre eux, au fond et par l'essence même de son génie, il est bien leur prodigieux continuateur. L'esprit de la race a trouvé dans l'œuvre de Wagner son épanouissement total et presque monstrueux. Ainsi une main allemande avait ouvert le siècle ; une main allemande l'a fermé. Une seconde Réforme s'est accomplie. Le musicien de Bayreuth, comme autrefois le moine de Worms, a consommé la rupture ; il a partagé l'idéal entre deux grandes nations, l'Allemagne et l'Italie, qui désormais ne se rapprocheront plus.

Entre l'une et l'autre, la France a gardé son rôle et ses traditions. En musique, notre patrie n'a jamais été la maîtresse mais plutôt la médiatrice des nations. Nous n'avons pas créé les éléments premiers, les idées ou les formes génératrices et, comme dit Goethe, « les Mères. » S'ensuit-il de là que nous ne possédions rien en propre et que notre unique originalité soit de n'en avoir aucune ? Assurément non. En dépit des mauvais prophètes, comme Jean-Jacques Rousseau, les Français ont eu leur musique — (ils l'avaient même avant lui) — et ce n'a pas été, comme il les en menaçait, tant pis pour eux. De la *Serva padrona*, par exemple, nous avons su tirer ce genre délicieux de l'opéra-comique, que les Grétry, les Boëldieu, les Hérold et les Auber ont fait exclusivement nôtre. Dans ce siècle encore, il est un autre genre, plus noble et qu'on devrait peut-être appeler international. Si pourtant on l'a nommé « l'opéra français », c'est d'abord que le musicien de la *Muette* en a réalisé le premier exemplaire ; et puis, et surtout, c'est que pour en produire les chefs-d'œuvre, le Rossini de *Guillaume Tell*, le Meyerbeer de *Robert le Diable*, des *Huguenots* et

du *Prophète* ont, dans une certaine mesure, proposé l'idéal de la France à leur génie étranger.

Tantôt nous avons agi sur l'Italie et sur l'Allemagne; tantôt, et peut-être avec plus de puissance, elles ont influé sur nous. Berlioz même, un des plus grands et le plus singulier de nos maîtres, n'est peut-être pas à nous seulement. Il adorait Beethoven et vénérail Spontini. Pour Goethe et pour Virgile il avait le même amour et si, dans *la Damnation de Faust*, il se montre un admirable interprète de la pensée allemande, il apparaît en certaines pages des *Troyens* comme le gardien de la tradition non pas italienne, mais classique, et d'un idéal qu'on pourrait appeler latin.

Mais Berlioz est un peu, dans l'histoire de notre musique, un isolé, pour ne pas dire un excentrique. Son génie est d'exception. Quand on pense à l'école française, à son évolution depuis cent ans, on peut douter s'il faut placer Berlioz au sommet; on n'hésite pas à le mettre à part. Le courant passe en quelque sorte à ses pieds. Vers le milieu du siècle, ce courant demeure limpide, mais il devient à la fois plus chaud et plus profond. *Faust* paraît et le génie

ardent de Gounod rétablit dans notre musique une tendresse, une poésie, une passion que l'art sèchement spirituel d'Auber en avait exilée. Désormais l'influence italienne va s'affaiblissant de plus en plus. Les souffles du Nord viennent à nous. Les concerts se multiplient, les maîtres allemands nous sont ou révélés ou rappelés, notre goût s'épure, notre idéal s'élève, et bientôt on peut voir « les symphonies les plus compliquées attirer le public dans cette France où la musique nationale s'était jusqu'ici réduite au vaudeville et à la chanson (1). »

Nous demeurons pourtant nous-mêmes. Notre personnalité consiste toujours dans la moyenne et le juste milieu. Des chefs-d'œuvre comme *Faust*, comme *Carmen*, pour n'en pas citer de plus récents, continuent d'être ceux d'un génie en quelque sorte intermédiaire. Nous inclinons toutefois, et de plus en plus, du côté de l'Allemagne. C'est en France aujourd'hui que vous découvririez, sans même que je le nomme, le seul musicien vivant qui fasse quelquefois songer à Beethoven. N'est-ce pas sur nous enfin

(1) Taine, *Philosophie de l'Art*.

que depuis dix ans Wagner exerce l'empire le plus rigoureux? Les vengeances du Dieu naguère outragé sont terribles et nous payons d'une aveugle soumission une résistance qui fut aveugle aussi.

Dans le « concert européen », jusqu'au dix-neuvième siècle, trois voix seules avaient chanté. Voici qu'une autre s'élève, ou plutôt se réveille, car un instant déjà nous l'avions entendue. De plus loin, de plus haut que l'Allemagne, elle vient à nous, modulant des chants nouveaux et délicieux. Longtemps étouffée par l'imitation étrangère, l'originalité de la Russie se dégage. Le génie slave n'était pas mort avec Frédéric Chopin. Le maître des nocturnes, des mazurkas et des polonaises n'a pas épuisé le génie de sa race. De ce côté se prépare une renaissance singulière, primitive et raffinée à la fois. Mais elle se prépare seulement. On n'aperçoit au Nord que des lueurs. Avant qu'elles s'étendent et nous inondent, avant que se modifie, dans l'ordre de la musique, l'équilibre et la hiérarchie actuelle des nations, il faut laisser descendre derrière l'horizon la gloire du siècle de Beethoven et de Wagner, du siècle allemand.

*
* *

Ce siècle, parce qu'il fut allemand, fut symphonique aussi, la musique d'Allemagne ayant pour forme naturelle et pour expression favorite la symphonie. Wagner écrivait aux environs de 1840 : « Si nous admettons que tout art possède une branche spéciale qui le représente d'une manière plus complète et plus absolue, c'est sans contredit, pour la musique, le génie instrumental... Là seulement le musicien n'est assujéti à aucun sacrifice et peut réaliser les plus sublimes inspirations de la science ; c'est le seul domaine où, indépendant de toute influence étrangère, le génie peut atteindre à l'idéal ; c'est là qu'appartient sans réserve au talent, l'usage de toutes les ressources de l'art, sans excursion possible au dehors (1). »

Or c'est là, dans l'ordre de la musique instrumentale, que l'évolution du dix-neuvième siècle

(1) *Dix écrits de Richard Wagner. De la musique allemande*, traduction de M. Henri Silège, 1 vol., chez Fischbacher, 1898.

a son commencement, son cours et sa fin. Haydn et Mozart, surtout Haydn, avaient préparé la perfection de la symphonie; Beethoven la consomme et fait de la symphonie non seulement une des catégories de l'idéal sonore, mais une des merveilles du génie humain, l'un des chefs-d'œuvre de l'entendement et de la sensibilité. Dans l'histoire de la musique, rien de plus grand, d'aussi grand peut-être, ne s'était encore accompli. Les anciens créèrent la mélodie. Le moyen âge, tout en l'altérant, commença par la retenir dans le plain-chant pour la diviser ensuite et la dissoudre dans la polyphonie des voix. La Renaissance, — je parle de la Renaissance musicale, postérieure à l'autre de plus d'un siècle, — vint de nouveau dégager et refondre la mélodie. Longtemps la voix demeura souveraine. Puis les instruments commencèrent de l'accompagner, et peu à peu l'orchestre se constitua. Mais fût-ce dans l'œuvre d'un Haydn ou d'un Mozart, si le chant ne règne plus seul, il règne encore : *la Création* et *les Saisons*, *les Noces de Figaro*, *Don Juan* et *la Flûte enchantée* égalent au moins les sonates, les trios, les quatuors et les symphonies des deux maîtres. Enfin parut Beethoven.

Sa main colossale déplaça l'axe du vieux monde et la polyphonie des instruments, c'est-à-dire la musique absolue, ou, comme disait Hegel, la musique pure, devint le centre ou le sommet de la beauté sonore.

Symphonique entre tous, le génie de Beethoven l'est deux fois et comme à deux degrés. Il l'est premièrement par la polyphonie même, c'est-à-dire par la multiplicité des instruments ou des parties. Il l'est encore, et peut-être davantage, par une faculté essentiellement allemande et que Beethoven a possédée au plus haut point : la faculté de suivre une pensée et, tout en la suivant, de la développer et de l'accroître, d'en déduire ou d'en arracher, fût-ce par la violence, tout ce qu'elle contient. Beethoven a décrit lui-même cette opération, qui, chez lui, n'était pas seulement habitude de l'esprit, mais de l'âme : « Du foyer de l'enthousiasme, dit-il, je laisse échapper de tous côtés la mélodie ; haletant, je la poursuis, je la rejoins ; elle s'envole de nouveau, elle disparaît, elle plonge dans une foule d'émotions diverses ; je l'atteins encore. Plein d'un ravissement fougueux, je la saisis avec délices ; rien ne saurait plus m'en séparer ; je la multiplie dans

toutes les modulations et au dernier moment je triomphe enfin de ma première idée musicale. C'est là la symphonie. »

C'est bien la symphonie, telle que Beethoven l'a faite ; telle aussi que personne ne devait la refaire après lui. A partir de Beethoven le principe ou l'esprit symphonique s'est répandu, il a conquis le monde, et le siècle qui meurt pourrait prendre pour épitaphe le mot d'une sainte du moyen âge : *Symphonialis est anima*.

A ce souffle nouveau l'Italie a résisté longtemps. *Guillaume Tell*, qui fut sans précédents, n'a pas eu de suites. Les beautés instrumentales qu'il renferme causèrent peut-être au delà des Alpes moins d'admiration que de surprise. En tout cas elles ne furent pas imitées, et c'est de nos jours seulement, presque hier, que l'orchestre d'*Aïda*, puis d'*Otello* et de *Falstaff*, a remplacé la guitare dont l'Italie, depuis trois quarts de siècle, accompagnait avec la même insouciance les plus médiocres et les plus beaux de ses chants.

En France, la symphonie a pénétré plus vite et plus avant. Il est vrai que nous avons commencé par la couper en quelque sorte et par l'étendre, n'étant peut-être pas de force à la sup-

porter pure. Berlioz y mêla, sinon le drame et la représentation, du moins la poésie, le commentaire et le programme. Sans compter que tout symphoniste que fût Berlioz, il ne l'était qu'à demi : j'entends qu'il excellait moins à développer, à multiplier une idée, qu'à varier et à combiner les timbres, et qu'il est juste d'admirer en lui plutôt un virtuose de l'orchestre qu'un maître de la symphonie pure.

Quoi qu'il en soit, la polyphonie instrumentale nous a lentement conquis. Dans l'opéra, même dans l'opéra-comique du siècle, elle a pris une place toujours plus importante. Aujourd'hui l'un de nos plus grands maîtres vivants est l'auteur de *Samson et Dalila*, mais il est également celui de l'admirable symphonie en *ut* mineur, et l'on pourrait hésiter, s'il fallait choisir, entre son chef-d'œuvre de musique dramatique et son chef-d'œuvre de musique absolue.

Quant à l'Allemagne, elle a fait de plus en plus du principe symphonique la base et la loi de son art. De tous les successeurs de Beethoven, si pas un ne l'égale, aucun ne l'a renié. Ils ont, à son exemple, traité symphoniquement tous les sujets et tous les genres : musique d'orchestre, de

chambre et même de piano ; car le piano, dans le siècle de Beethoven et de Schumann, a dû sa fortune et sa gloire à sa qualité d'instrument polyphone et, si j'ose ainsi parler, à la pluralité de ses propres voix. Il n'est pas jusqu'au simple *lied* que le progrès symphonique n'ait transformé. Un chant italien n'est beau que de lui-même ; un chant de Schubert ou de Schumann l'est aussi de tout ce qui l'accompagne ou l'environne, de tout ce qui le précède et quelquefois le prolonge à l'infini.

Arrivée à ce degré, la symphonie semblait ne plus rien pouvoir pour sa beauté spécifique et pour sa propre gloire. Alors Wagner parut. Jugeant impossible d'accroître cette force, il résolut de la détourner, et comme il l'a dit lui-même, il jeta dans le lit de la musique dramatique le torrent de la symphonie. Oui, de la symphonie tout entière, et par là j'entends d'abord la symphonie, société d'instruments ou de timbres, puis l'esprit de symphonie, c'est-à-dire de logique, de déduction et presque de raisonnement. Wagner était merveilleusement doué pour cette double tâche. Il avait, encore plus que Berlioz, le génie de l'instrumentation ; surtout il possédait,

comme personne peut-être depuis Beethoven, cet autre génie, plus intérieur et plus essentiel, qui développe la pensée et la multiplie, qui la poursuit et la rejoint, qui la creuse et l'épuise. C'est là, c'est dans le fond de sa nature, et de sa nature d'Allemand, que Wagner devait trouver, en même temps que la théorie ou le système du *leitmotiv*, des ressources infinies pour le pratiquer.

Ainsi Wagner n'a pas démenti ses dires d'autrefois, que nous rapportions tout à l'heure. Il a conquis le théâtre à la symphonie et l'a renouvelé par elle. Un abîme, ou du moins un fossé profond séparait la musique dramatique et l'autre ; Wagner a tenté de le combler. Depuis Beethoven il semblait que la musique allemande eût accumulé, mis en réserve, une force d'expression colossale, mais un peu vague, anonyme et pour ainsi dire abstraite. Wagner souhaita de l'employer, de lui donner pour objet précis l'action et la parole. De l'éternel problème qu'est l'alliance du verbe et du son, il a proposé une solution, provisoire sans doute, mais sûrement aussi géniale et grandiose. Il a été, au déclin du siècle, le maître de ce qu'on pourrait nommer la

symphonie appliquée, comme Beethoven, au début, l'avait été de la symphonie pure.

*
* *

L'évolution de la musique depuis cent ans ne s'est pas réduite au triomphe d'une des trois grandes nations musicales : l'Allemagne, et d'une des grandes formes de la musique : la symphonie. L'esprit même de la musique a changé et pour définir ce changement peut-être serait-ce assez de dire que la musique est devenue de plus en plus une expression de la vie et de tous les modes de la vie. Lamennais désespérait un jour de saisir les rapports entre les vibrations de l'air et la sensation ou le sentiment consécutif à ces vibrations. Ces rapports sont demeurés et demeureront toujours un mystère; mais le rôle et la gloire incontestable du génie moderne est de les avoir rendus plus nombreux et plus étroits. En vain certaine école allemande a prétendu placer non seulement le criterium mais l'essence même de la beauté musicale en dehors de la sensibilité. Suivant un de nos plus illustres confrères, le docteur Hanslick, cette beauté n'a rien, ne doit

et ne peut rien avoir que d'objectif et de purement spécifique. La musique est une arabesque, ou plutôt, et plus largement, une sorte de géométrie sonore et mouvante, qui, n'existant qu'en soi, ne contient et n'exprime que soi. Le dix-neuvième siècle a protesté plus haut que tout autre et par de plus nombreuses voix, contre une théorie qui ferait de la musique cette isolée, cette indifférente et cette étrangère. Jamais plus de joie et de douleur, jamais plus d'humanité, plus d'âme enfin n'a vibré, je dirais presque n'a vécu dans les sons.

Vous rappelez-vous, au dernier acte de *Don Juan*, peu d'instants avant l'arrivée du terrible convive, le retour, à la fois joyeux et mélancolique, du refrain de Figaro : *Non più andrai, farfallone amoroso* ? Il m'a semblé souvent que cette défense ou plutôt cet adieu s'adressait à la musique elle-même. *Non più andrai !* Par les chemins faciles où les Haydn et les Mozart l'avaient tant de fois conduite, elle ne devait plus aller jamais. Jamais elle ne serait plus ce que leur délicieux génie l'avait faite : un divertissement, un jeu supérieur, exquis et même divin, mais un jeu. Cela pourtant, au cours du dix-neuvième

siècle, elle l'est parfois redevenue. A quelque soixante-dix ans d'intervalle, deux chefs-d'œuvre italiens : *le Barbier de Séville* et *Falstaff* ; en France, vingt chefs-d'œuvre aussi de notre opéra-comique d'abord, puis de notre opéra de demi-caractère, ont justifié la parole de Nietzsche : « Ce qui a du mérite est facile et le génie a les pieds légers. » Il n'en est pas moins vrai que dès le début du siècle, la musique nous a saisis, et pour toujours, d'une étreinte plus rude. Du premier coup, et comme la foudre, Beethoven a touché les deux termes ou les deux pôles de notre sensibilité : l'extrême joie et l'extrême douleur. Avant Beethoven la musique chantait souvent autour de nous ; depuis Beethoven, c'est en nous, au plus profond de nous qu'elle a chanté. Nous ne l'avons plus distinguée de nous-mêmes et nous lui avons appartenu tout entiers.

Tout entiers, car il n'est pas un état de notre esprit ou de notre âme dont on ne trouve la trace ou l'écho dans la musique. N'a-t-elle pas compris et traduit d'abord le mal étrange, fait d'ambition, de tristesse et d'ennui, qui fut le mal du siècle à son début et dont le siècle, en s'achevant, n'est peut-être pas bien guéri ; mal des Werther,

des Manfred, des René et des Faust, de tant de cœurs inassouvis, de tant de héros sombres que la musique après la poésie a faits siens. Taine autrefois a signalé très justement la dépendance par laquelle le développement de la musique se lie à la formation de l'esprit contemporain : « Rien d'étonnant, disait le maître à ses élèves de l'Ecole des Beaux-Arts, rien d'étonnant dans l'apparition de ce nouvel art, car il correspond à l'apparition d'un nouveau génie, celui du personnage régnant, de ce malade inquiet et ardent que j'ai tâché de vous peindre. C'est à cette âme que Beethoven, Weber, Mendelssohn ont parlé ; c'est pour elle aujourd'hui que Meyerbeer, Berlioz, Verdi essaient d'écrire ; c'est à sa sensibilité outrée et raffinée, c'est à ses aspirations indéterminées et démesurées que la musique s'adresse. Elle est toute faite pour cet office et il n'y a aucun art qui réussisse aussi bien qu'elle à le remplir. »

Encore une fois, elle l'a rempli tout entier. De notre évolution intellectuelle et sentimentale, rien ne lui est demeuré étranger. Le romantisme, par exemple, a été dans ce siècle une forme et si l'on veut un mode du génie musical autant que

du génie littéraire. Je ne sais pas une définition du romantisme que ne justifient des chefs-d'œuvre de la musique aussi bien que des chefs-d'œuvre de la poésie, du roman ou du drame. Si le romantisme est d'abord, « par contraste avec le classicisme, tout à la fois le moyen âge, la littérature du Nord et le christianisme (1) », on ne saurait contester que même en musique il ait été tout cela. Il l'a été dans le *Jean de Paris* et la *Dame Blanche* de Boieldieu ; plus tard dans *Euryanthe*, *Manfred*, *Robert le Diable* et la *Damnation de Faust* ; plus près de nous, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, *Parsifal* plus près encore, attestent que de l'idéal complexe du romantisme ainsi défini, plus d'un élément a survécu.

Si par le romantisme on désigne aussi, comme il le faut, le « triomphe de l'individualisme », alors la gloire de la musique égale encore celle de la poésie. Quel génie, et de quel poète, fut jamais plus individuel que celui de Beethoven ? Quelle grande âme avant la sienne s'était aussi profondément révélée par les sons ? Laquelle avait jamais fait à la musique d'aussi personnelles

(1) M. Brunetière.

et sublimes confidences ? On peut regarder, écouter comme une sorte d'autobiographie musicale la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz. Schumann enfin est lui-même, lui tout entier dans ses *lieder*, et des *Amours du poète* il a fait les amours du musicien.

Ce n'est pas seulement de la vie individuelle et de la vie des âmes, c'est de la vie même des choses que la musique moderne s'est emparée. Sensible à la diversité des lieux et des temps, les événements de l'histoire, les spectacles de la nature l'ont inspirée. *Les Saisons* et la symphonie *Pastorale* ; le *Freischütz* et *Guillaume Tell* ; les mélodies de Schubert et celles de Schumann ; les *Huguenots* et le *Pré-aux-Clercs* ; la *Grotte de Fingal* et le *Songe d'une nuit d'été* ; telle scène de la *Damnation de Faust*, des *Troyens* ou de *Roméo*, de la *Tétralogie*, de *Tristan* ou de *Parsifal* ; le *Désert*, *Mireille*, l'*Arlésienne*, cent chefs-d'œuvre de la musique au dix-neuvième siècle ont été tantôt des tableaux d'histoire et tantôt des paysages grandioses ou délicieux.

On ne trouverait pas une idée, pas une passion, individuelle ou collective, dont la musique n'ait reçu le reflet ou ressenti le contre-coup. Autant,

peut-être plus que les autres arts, la musique rend témoignage de son temps. Auber ne fut-il pas le musicien par excellence de la bourgeoisie parisienne et la colère des révolutions italiennes n'a-t-elle pas grondé dans les premiers opéras de Verdi? La philosophie, la morale, la métaphysique même s'est mêlée à la musique et dans les profondeurs de l'esprit et de l'âme, fût-ce dans leurs ténèbres, la musique, hardiment, est descendue. Toute œuvre de Beethoven, sonate, quatuor, symphonie, est non seulement une pensée, mais un acte : acte de liberté, de courage et presque de vertu. Beethoven, aurait dit Carlyle, est le héros musicien. La musique avant lui n'avait pas été représentative à ce point d'une volonté qui lutte avec la passion, avec la douleur, et qui de l'une et de l'autre finit par triompher. Après Beethoven, Schumann a subi les mêmes assauts et livré les mêmes combats. Il n'a pas remporté les mêmes victoires, et c'est pour cela que Schumann est au-dessous de Beethoven non seulement dans l'ordre esthétique, mais de quelque façon dans l'ordre même de la moralité.

Wagner enfin a fait de la musique l'interprète souvent sublime des plus hautes idées morales.

On sait la part de la religion dans la beauté d'un *Tannhäuser* ou d'un *Parsifal* ; celle de la métaphysique dans les obscurités et les longueurs d'un *Tristan*.

Pour mesurer l'évolution qui s'est accomplie, pour estimer le peu qu'on demandait jadis à la musique et tout ce qu'on exige d'elle aujourd'hui, consultez après les musiciens les critiques ; lisez tour à tour la biographie de Rossini par Stendhal et quelques-unes des nombreuses études — soit la lettre à Frédéric Villot — consacrées par Wagner lui-même à sa doctrine et à ses œuvres. Comme les œuvres, les commentaires parleront. Ils attesteront que les temps sont changés et que, sans être une plus belle chose qu'un opéra de Gluck ou de Mozart, un drame lyrique de Wagner est beaucoup plus de choses à la fois.

La musique même, toute musique aujourd'hui est plus de choses. De toutes parts elle s'étend. Les érudits restituent l'histoire de ses origines et de son développement. On a retrouvé des hymnes antiques et le chant populaire n'est plus méprisé. M. Bordes a remis en honneur la polyphonie palestrinienne et les Bénédictins

préparent, il faut l'espérer, le retour et le triomphe du chant grégorien.

Il n'est pas jusqu'à la science, dont les découvertes n'aient agi sur la musique. Entre l'art et la nature tels que nous les concevons l'un et l'autre aujourd'hui, de profondes et mystérieuses conformités se révèlent. Que sont, par exemple, et la mélodie infinie et le *leitmotiv*, sinon deux de ces correspondances étranges, et la vérification, dans l'ordre de la musique, de ces deux grandes hypothèses contemporaines : l'évolution ou le devenir, et l'action des infiniment petits.

Pour ressembler en tout à son temps, pour n'en rien méconnaître, répudier ou contredire, il fallait encore que la musique du dix-neuvième siècle fût sociale. Elle l'a été doublement : par son rôle ou sa mission et par sa constitution ou sa nature. D'abord elle a souhaité d'être plus comprise et plus aimée : j'entends par plus d'esprits et plus de cœurs. Il ne s'est plus agi pour elle « de satisfaire de petites assemblées façonnées et raffinées, mais de plaire à de grands auditoires tumultueux et passionnés (1). » D'intime et de réservée

(1) M. A. Soubies, *Histoire de la musique allemande*.

qu'elle était, elle est devenue publique et populaire. L'humanité tout entière est entrée ou rentrée dans un domaine que l'élite avait trop longtemps accaparé. Non seulement la musique a chanté pour tous ; mais tous, y compris les plus humbles et les plus petits, ont été chantés par elle. Le génie des Weber et des Schubert a fait immortelle la plainte d'un pâtre, une chanson de garde-chasse ou de paysan, et c'est pour des « millions d'êtres », pour toutes les générations et pour toutes les créatures, que Beethoven, à la fin de sa dernière symphonie, a demandé la joie.

Dans l'essence même de la musique, un changement analogue s'est produit. Le caractère social de la musique s'est accru en ce sens, qu'elle est devenue toujours davantage société, collection et groupe. Wagner est le dernier ouvrier, le plus puissant, et peut-être funeste, de cette révolution. Il a consommé la ruine de l'ancien régime. Il a transféré le pouvoir de l'unité au nombre et cherché, non plus dans une seule force, mais dans un concours de forces, le principe de la vie et de la beauté. En toute œuvre et même en tout chef-d'œuvre aujourd'hui, le détail

a remplacé la généralisation, la cause simple et le grand parti-pris d'autrefois. La musique ancienne était individu; la musique moderne est foule, et du commencement du dix-neuvième siècle à la fin, ce n'est pas seulement un peu plus de notre âme, c'est un plus grand nombre de nos âmes qui s'est exprimé par les sons.

*
* *

Ainsi la musique aujourd'hui nous possède tous et tout entiers. Il n'y a pas à craindre que rien de nous lui échappe et qu'elle perde rien de son empire désormais universel. Il est moins certain qu'elle continue de l'exercer par les mêmes moyens et suivant les mêmes lois. Etant par définition même et par nature l'art du sentiment, la musique le demeurera toujours; mais elle peut l'être demain avec moins de complaisance. « Le classique est sain, disait Goethe, et le romantique est malade ». Le siècle de Schumann, de Berlioz et de Wagner n'a pas seulement connu ce mal : il l'a aimé. Si Beethoven est le premier des modernes parce qu'il souffre et parce qu'il

combat, il est aussi, parce qu'il triomphe, le dernier des anciens. La musique après lui cesse de se défendre ; elle s'abandonne et chérit jusqu'à sa défaite. Autant que par le cœur, c'est par les nerfs que la musique nous prend et nous tient aujourd'hui. Le plus wagnérien peut-être des drames wagnériens est le triomphe effrayant de la passion au paroxysme, et de la sensibilité, pour ne pas dire de la sensualité exaspérée. Il n'est pas impossible qu'il en soit le dernier triomphe et qu'un peu de l'idéal classique renaisse, que la musique se détende, s'apaise, et qu'elle nous rassure autant qu'elle nous a troublés.

Souhaitons également qu'elle nous charme et que parfois elle redevienne aimable. Des profondeurs où elle est descendue, où quelquefois elle s'est égarée, qu'elle remonte à la surface et qu'elle s'y joue. C'est beau, le symbole et le mystère ; mais la clarté, mais l'évidence, cela aussi est beau. Wagner a sommé la musique de répondre à l'éternel pourquoi, d'être pour nous l'interprétation et l'explication de la vie. Prions-la d'en être aussi le divertissement et le sourire. Qu'elle ne soit pas un plaisir seulement, à la bonne heure ; mais il serait tout

de même fâcheux qu'elle ne fût plus du tout un plaisir.

Quant à la conformité de la musique moderne avec l'idée métaphysique et moderne aussi de l'évolution ou de *l'in-fieri*, est-ce donc un gain si précieux ? Mieux vaut offrir la ressemblance de l'être que celle du devenir. Renan, je crois, a dit à peu près que : « l'art s'évanouirait dans le vague et dans l'insaisissable, le jour où il se flatterait d'être infini dans ses formes comme il l'est dans ses conceptions. » Pour la musique aujourd'hui je ne sais pas de plus sérieuse menace et d'avertissement plus salutaire.

Il n'est pas jusqu'à la symphonie, dont l'abus n'expose la musique à de graves dangers. Après avoir opéré des miracles, la polyphonie instrumentale a causé des malheurs. Entre les deux principes de l'individu et du nombre l'équilibre est rompu. La mission du siècle prochain sera peut-être de le rétablir. L'histoire de la musique est pleine de pareilles vicissitudes. La mélodie et l'harmonie, c'est-à-dire la force unique et la force multiple, ont dominé tour à tour. Le règne de l'unité va peut-être revenir. Assez longtemps la polyphonie a joué le rôle du prisme et décom-

posé la musique. Le jeu des couleurs changeantes commence à nous éblouir. Nous demandons que le grand homme de demain soit un grand homme simple, qu'il éloigne de nos yeux le cristal et reconstitue le rayon.

UN GRAND MUSICIEN RÉALISTE

MOUSSORGSKI

A M^{me} Olénine d'Alheim.

LE GRAND MUSICIEN RÉALISTE

MOUSSORGSKI

A la Bibliothèque d'Albion



UN GRAND MUSICIEN RÉALISTE

MOUSSORGSKI



« oici venir le Scythe, le vrai Scythe, qui va révolutionner toutes nos habitudes. » Ainsi M. de Vogüé présentait naguère à ses lecteurs, l'écrivain de *Crime et Châtiment* et des *Souvenirs de la maison des morts*: Dostoïevski le terrible. Après l'éloquent interprète de l'âme russe, qui l'a découverte sous les mots, nous voudrions essayer, pour la seconde fois (1), de la chercher dans les sons, et de l'y trouver pareille. C'est un musicien terrible aussi que nous vous annonçons aujourd'hui. A son

(1) Voyez, dans nos *Impressions musicales et littéraires*, l'étude sur la musique russe et particulièrement sur la *Sniegourootchka* de M. Rimsky-Korsakof.



tour, d'une voix plus humble, un plus modeste guide vous convie « à une promenade toujours triste, toujours effrayante, parfois funèbre. »

Dans cette œuvre de propagande, nous ne sommes pas l'ouvrier de la première heure et nous devons avant tout offrir nos hommages et nos remerciements à ceux qui ne nous ont pas seulement devancé, mais initié.

« Moussorgski, écrivait-on en 1893, douze ans après sa mort, Moussorgski appartient à la race des musiciens chez qui la sève est généreuse et qui poussent le tempérament jusqu'à l'intempérance. Il est mélodiste, et chez lui la mélodie déborde même parfois avec une vigueur inouïe. Son harmonie n'est pas toujours correcte, mais elle est généralement d'une saveur neuve et forte, souvent voisine de l'âcreté. Sa modulation excède volontiers toutes les règles et cause quelquefois plus d'étonnement que de plaisir. Il n'était point de ceux qui se modèrent, et la faculté inventive et imaginative était chez lui beaucoup plus développée que l'aptitude à se critiquer soi-même. Il est en somme, fréquemment, une sorte de « réaliste, » ou de « naturaliste, » enclin à la violence et

à la brutalité. Mais chez lui, que d'éclat et de puissance, et combien on doit regretter qu'il ait disparu prématurément! » En parlant ainsi, dans son *Précis de l'Histoire de la musique russe*, du maître de *Boris Godounof* et de la *Chambre d'enfants*, l'un de nos plus sages confrères, M. Albert Soubies, a parlé sagement.

Trois ans plus tard, un autre a parlé chaudement. Conférencier, biographe et traducteur, M. Pierre d'Alheim, en 1896, s'est déclaré le champion, ou mieux l'apôtre de Moussorgski. Non content de lui consacrer une partie de son temps et de son œuvre, à son foyer même il a trouvé et formé pour son musicien préféré une admirable interprète. Ce couple d'artistes a fait ainsi, du soin d'un génie inconnu, un devoir et comme un bien de communauté. Ils l'ont glorifié tous deux : lui, par ses discours et par ses écrits ; elle, plus éloquente encore, par ses chants.

Je n'oublierai jamais le jour où l'un et l'autre ils me l'ont révélé. C'était un jour d'hiver, dans un modeste logis. La belle voix féminine commença de chanter. Elle chanta d'abord un fragment de l'opéra *Khovantchina* : *La divination par l'eau*. Lentement, en des mots inconnus et

qu'on me traduisait tout bas, à mesure; en des notes étrangères aussi, mais qui se comprenaient d'elles-mêmes, une cantilène mélancolique annonçait à je ne sais quel héros un funeste avenir. Quand la chanteuse eut achevé, elle se tut quelques instants, puis elle reprit. Cette fois, la joie éclairait son visage, animait sa voix : une joie hardie et presque mauvaise. Sur des rythmes sauvages, elle entonnait des refrains de paysanne et d'amoureuse. Vinrent ensuite d'héroïques ballades, des hymnes d'un éclat sinistre et d'une rudesse atroce : hymnes de guerre, de sang et de mort. D'autres leur succédèrent, encore plus intimes et peut-être plus poignants. Après les tueries grandioses, la voix disait les humbles douleurs, les deuils familiers, et les petits enfants mourant entre les bras des mères. Enfin, sur un lit d'hôpital, nous entendîmes gémir et mourir lui-même, abandonné, méconnu, le musicien de tant de morts. « Murs tout blancs, murs blafards, » soupirait la voix agonisante; et vraiment alors, il nous sembla qu'entre les murs aussi de cette chambre s'était condensée toute la beauté de l'étrange musique, avec toute son horreur.

I

Modeste-Petrovich Moussorgski naquit le 16/28 mars 1839, dans un village du centre de la Russie. Il fut un enfant heureux. Il aimait de tout son cœur la campagne, qu'il habitait, les contes que sa nourrice lui contait sans trêve, et la musique, que ses parents, musiciens eux-mêmes, ne lui défendaient point d'aimer. Souvent il s'approchait du piano, « se juchait sur le tabouret et, frappant au hasard, il écoutait parler Baba-Yaga, Kotchéi l'immortel, Ivan Tzarévitch (1). » Avant sa dixième année, le petit garçon fut en état de jouer des morceaux faciles de Liszt et même, avec succès, un concerto de Field.

Ses parents l'emmenèrent alors à Saint-Péters-

(1) M. P. d'Alheim.

bourg. Il y continua brillamment ses études musicales, tout en se préparant à la carrière militaire. Les musiciens ont coutume, en Russie, de n'être pas seulement des musiciens : Borodine était chimiste et médecin militaire; M. Rimsky-Korsakof a servi d'abord dans la marine, et M. César Cui, ingénieur, enseigna la fortification. Élève de l'école Pierre et Paul, puis de l'école des Porte-Enseigne, c'est à ses camarades que Moussorgski dédia sa première composition : *Porte-Enseigne polka*. En 1856, il entra, avec l'épaulette, au régiment de Préobrajenski.

Plus âgé que lui de cinq ans, Borodine le vit alors pour la première fois. « Je venais, a-t-il raconté, d'être nommé médecin militaire. Moussorgski était âgé de dix-sept ans. Cette rencontre eut lieu à l'hôpital, où nous étions tous deux de service. Nous nous trouvions dans une chambre commune, aussi triste pour l'un que pour l'autre. Éprouvant tous deux le même besoin d'expansion, nous nous mîmes à causer et nous ne tardâmes pas à sympathiser. Le même soir, nous fûmes invités chez le médecin principal de l'hôpital. M. Popof avait une fille à marier et invitait souvent les médecins et les officiers de service.

« Moussorgski était ce qu'on appelle un bel officier, élégant de personne et de mise : petits pieds, chevelure soignée, ongles corrects, mains aristocratiques, maintien distingué, conversation recherchée. Il parlait du bout des lèvres et parsemait son discours de phrases françaises, un peu prétentieusement. Il y avait bien dans tout cela une nuance de fatuité, mais très fugitive, et tempérée par une éducation tout à fait distinguée. Choyé des dames, il se mettait au piano pour jouer avec grâce et douceur des fragments du *Trovatore* ou de *la Traviata*, ravi d'entendre son auditoire féminin chuchoter en chœur ses louanges (1). »

Le portrait surprend un peu. Ce n'est pas ainsi qu'on se figure Moussorgski d'après ses œuvres. On imagine malaisément sous l'aspect d'un amateur de salon, d'un petit-maître parlant « du bout des lèvres, » le maître sauvage qui chanta du fond de son âme, de son âme sombre et désolée. Un seul détail n'étonne pas et semble un présage : cette première entrevue à

(1) *Alexandre Borodine*, par M. Alfred Habets ; 1 vol. chez Fischbacher, 1893.]

l'hôpital, entre les « murs tout blancs, murs blafards » d'une chambre pareille à celle où Moussorgski devait mourir un jour.

La vie militaire ne tarda pas à lui peser. Il craignait qu'elle n'étouffât en lui une autre vie, qu'il sentait s'éveiller et brûlait de répandre. Introduit chez Dargomijski, le fondateur et le chef de l'école russe contemporaine, il y rencontra Balakiref et M. César Cui. Le premier allait devenir son professeur de composition et d'harmonie; l'un et l'autre, avec M. Rimsky-Korsakof, devaient être ses amis fidèles. Je n'ajouterai pas : ses rivaux; car on assure que les musiciens russes, originaux en tout, ne connaissent point l'envie.

La famille de Moussorgski, ses camarades eux-mêmes, l'engageaient fort à ne pas donner sa démission.

« Lermontof, lui dit un jour M. Stasof, le critique, Lermontof n'a-t-il pu, tout grand poète qu'il était, rester officier de hussards et faire son devoir comme un autre? Les revues, les exercices, les gardes ne tuent pas le talent.

— Lermontof et moi, rétorqua Moussorgski avec humeur, cela fait deux. C'était peut-être un

homme à accommodements. Moi, je ne le suis certainement pas. Le service m'empêche de travailler comme il faut (1). »

Il quitta donc le service. En 1859, Borodine le rencontra pour la seconde fois. « Ce n'était plus le bel adolescent que j'avais connu chez Popof. Il avait pris de l'embonpoint et perdu sa belle prestance. Il avait cependant conservé le même soin de sa personne. Ses manières d'être n'avaient pas changé, et sa fatuité avait même atteint peut-être un degré de plus. Présentés l'un à l'autre, nous n'eûmes pas de peine à nous reconnaître.

Moussorgski m'avoua qu'il n'avait donné sa démission que pour s'occuper de musique. Ce fut notre principal sujet de conversation. J'étais alors enthousiaste de Mendelssohn; Schumann m'était inconnu. Moussorgski fréquentait déjà Balakiref et avait la tête pleine d'une foule d'œuvres nouvelles dont je n'avais aucune idée.

On nous pria d'exécuter à quatre mains la symphonie de Mendelssohn en *la* mineur. Moussorgski fit d'abord quelques difficultés et demanda

(1) Cité par M. d'Alheim.

qu'on lui fit grâce de l'*andante*, qui, d'après lui, n'était pas symphonique et ressemblait plutôt à une romance sans paroles, orchestrée.

Nous jouâmes la première partie et le *scherzo*. Moussorgski se mit ensuite à parler avec enthousiasme des symphonies de Schumann. Il joua des fragments de la symphonie en *mi bémol* majeur, puis s'arrêta court en disant : « Ici commencent les mathématiques. »

Tout cela était très nouveau pour moi et me séduisit tout d'abord. Voyant que j'y prenais goût, il exécuta d'autres œuvres récentes, et je ne tardai pas à apprendre que lui-même était compositeur, ce qui ne fit qu'augmenter l'intérêt que sa personnalité éveillait en moi. Il me joua un *scherzo* de sa composition ; mais, arrivé au trio, il murmura entre ses dents : « Ceci est oriental. »

Ces formes musicales, nouvelles pour moi, m'étonnaient. Je ne puis dire que j'y pris tout d'abord grand plaisir. J'étais déconcerté ; mais, à force d'écouter, je ne tardai pas à les apprécier et à y trouver un certain charme (1). »

Moussorgski s'était vainement flatté d'être

(1) Cité par M. Habets (*Alexandre Borodine*).

libre. Il allait connaître de pires servitudes que la servitude militaire : celles de la maladie et de la pauvreté. Sensible et nerveux à l'excès, il se cherchait lui-même et ne se trouvait pas. Promenant entre Pétersbourg et la campagne son éternelle inquiétude, tantôt il maudissait les champs et tantôt la ville. Il avait beau ne vivre que pour la musique, il ne réussissait pas à vivre d'elle. Il dut prendre un modeste et vulgaire emploi. Sa mère était morte, et son mal physique s'aggravait. Il habitait avec quelques amis, employés comme lui. Ils avaient surnommé leur association « la Commune, » en l'honneur d'un livre que le socialiste Tchernichewsky venait de publier (1).

En 1866, de plus en plus malade, Moussorgski finit par céder aux instances de son frère et de sa belle-sœur, qui s'étaient installés à la campagne. Il quitta « la Commune » et les rejoignit. Les deux années qu'il passa près d'eux furent les meilleures et peut-être les seules tranquilles et vraiment libres de sa vie. Revenu à Pétersbourg, il trouva l'hospitalité chez des amis et, dans de

(1) M. d'Alheim, *passim*.

nouveaux bureaux, une nouvelle place. Sa musique demeurait ignorée. De 1868 à 1870, des fragments de *Boris Godounof*, exécutés dans l'intimité, provoquèrent pourtant le plus vif enthousiasme. Dargomijski rayonnait et promettait à Moussorgski la gloire. Elle ne vint pas. Remanié, mutilé, mais représenté enfin pendant l'hiver de 1874, *Boris* ne fut apprécié que par la jeunesse. A vrai dire, il le fut dignement. Pendant quelques semaines, on put « rencontrer, la nuit, sur le pont de la Liteïnaïa, des groupes de jeunes gens qui chantaient le chœur du peuple au dernier acte (1). » De jeunes mains aussi, féminines, avaient tressé pour Moussorgski des couronnes, où se lisaient ces mots : « Gloire à toi pour *Boris* ! — La Force s'est révélée. — Vers les rivages nouveaux ! » Mais les couronnes furent interceptées et ne parvinrent à Moussorgski que quelques jours plus tard (2). La Force fit peur sans doute, et les « rivages nouveaux » ne furent témoins que d'un glorieux naufrage. Au bout d'une vingtaine de représentations, *Boris* disparut.

(1) M. Stasof, cité par M. d'Alheim.

(2) *Id.*, *Ibid.*

Moussorgski ne désespéra pas, mais son espoir fut court. La maladie et la pauvreté le serraient de plus près chaque jour. Il dut accepter un troisième et dernier emploi, misérable comme les autres, et qu'il ne put même pas conserver. Il entreprit au loin une tournée de concerts, qui ne réussit point à le sauver. Il revint épuisé de fatigue. « Les hommes qui lui avaient donné des épaulettes et trois bureaux avec de la sandaraque, le gratifièrent d'un lit à l'hôpital militaire Nicolas. Moussorgski est mort là, le 16/28 mars 1881, âgé de quarante-deux ans (1). »

(1) M. d'Alheim.

II

Musicien réaliste, avons-nous dit. Mais d'abord qu'est-ce à dire, ou, si cela s'entend de soi-même, peut-on le dire d'un musicien? On le peut, croyons-nous, pour une raison générale, et de plusieurs façons particulières, que nous essayerons de définir et de justifier.

Dans un beau livre, auquel nous revenons volontiers, *l'Art et la Nature*, Cherbuliez a écrit : « Tout art est une protestation contre la nature qu'il imite; mais, selon les cas ou les tempéraments, on imite ou on proteste davantage... Les uns sont plus préoccupés du caractère, les autres attachent plus de prix à l'harmonie. » C'est parmi les premiers qu'il faut ranger Moussorgski. Le grand musicien russe a surtout imité.

Mais la musique imite-t-elle, et qu'est-ce donc qu'elle imite ? Non pas sans doute les formes physiques. J'entends par là celles du corps humain et celles-là seulement ; car les autres, celles de la nature, ne lui sont point interdites, et des paysages comptent parmi ses chefs-d'œuvre immortels. Ce que la musique imite surtout, c'est nous-mêmes : c'est le sentiment, la passion, l'âme enfin, imitable par les sons plus directement encore que par les paroles, par le relief, les lignes et les couleurs ; l'âme, dont l'imitation confère à la musique le droit de se dire et d'être en effet réaliste, parce que l'âme, en même temps que la plus idéale, est aussi la plus vraie et la plus vivante, en un mot la plus réelle des réalités.

Je n'oublie pas qu'il faut distinguer. L'expression de la sensibilité n'est pas toute la musique, et toute musique n'est pas expressive au même degré. Beethoven écrivait à Bettina : « La musique est esprit et elle est âme. » Dans sa nature et dans sa beauté, l'un ou l'autre élément ne saurait faire entièrement défaut. La musique ne se conçoit ni sans intelligence ni sans cœur, et pas plus qu'insensée elle ne saurait être indifférente. Fût-ce dans l'ordre de la musique sans

paroles, celle que Hegel nomme la musique pure, il n'est guère de chefs-d'œuvre impassibles, et par les sonates, les symphonies et quelquefois les fugues elles-mêmes, l'âme autant que la raison d'un Mozart, d'un Beethoven ou d'un Bach, a parlé.

La musique pure exprime le sentiment abstrait et dans son essence. Elle crée des trésors de vérité et d'humanité, mais d'une humanité pour ainsi dire anonyme, impersonnelle et flottante. Un idéalisme supérieur la domine toujours. Tout autre est la condition de la musique chantée ou dramatique. A celle-ci, la parole et l'action permettent, que dis-je ? commandent plus de précision et de particularité. Tandis que la musique pure est idéaliste parce qu'elle généralise, la musique de chant ou de théâtre est réaliste parce qu'elle spécifie. Au lieu de représenter le sentiment en soi, c'est en nous : en quelques-uns, en chacun d'entre nous, qu'elle le détermine et le personifie.

L'œuvre de Moussorgski ne comprend que très peu de musique instrumentale. Le catalogue dressé par son biographe renferme seulement quelques pièces d'orchestre ou de piano. Trois

ou quatre, au plus, ne portent pas de titre. Les autres, en petit nombre d'ailleurs, ont toujours pour sujet soit une idée, soit un fait extra-musical. *L'Impromptu passionné* (1859) a été composé sous l'impression de la lecture du roman de Herzen : *A qui la faute ?* thèse en faveur de l'amour libre. Le manuscrit porte en marge : « Souvenir de Beltof et de Liouba (les héros du roman) (1). » Voici, d'après Moussorgski lui-même, l'origine d'un *Intermezzo* d'abord écrit pour piano, puis instrumenté et dédié à Borodine. A la campagne, par un beau jour d'hiver, le musicien vit passer, glissant et trébuchant sur la neige, un groupe de paysans : « Tout cela, dit-il, était à la fois beau, pittoresque, sérieux et drôle. Tout à coup parut, sur une route unie, une troupe de jeunes femmes ; elles marchaient gaïement, sans peine, en chantant et en riant. Ce tableau se grava dans ma tête sous une forme musicale, et très inconsciemment, j'eus l'idée de la première mélodie, à la Bach ; les rires joyeux des femmes se présentèrent à moi sous la forme de la mélodie qui m'a servi plus tard pour le

(1) M. d'Alheim.

trio (1). » De même, la pièce symphonique intitulée : *Une Nuit sur le Mont-Chauve*, exécutée aux concerts de l'Exposition universelle de Paris en 1889, fut inspirée par une légende populaire de la Petite-Russie.

Ce ne sont là que les abords ou les détails de l'œuvre de Moussorgski. Au centre, au fond, cette œuvre est lyrique et dramatique. Elle comprend un grand nombre de *lieder* ou de poèmes chantés (chansons ou *dits* populaires); un cycle de mélodies pour piano et chant : *la Chambre d'enfants*, et deux opéras, *Boris Godounof* et *Khovantchina*.

Moussorgski, nous l'avons vu, ressentit de bonne heure un attrait dominant pour la musique représentative. Ce qu'il aimait d'instinct, ce qu'il cherchait, de ses doigts d'enfant, sur les touches blanches et noires, ce n'était pas les sons eux-mêmes et pour eux-mêmes, pour la beauté spécifique de leur succession ou de leur mélange, c'était les personnages familiers que les sons évoquaient devant lui : Kotchéi, Baba-Yaga, le tsarevitch Ivan. Plus tard, son mot sur

(1) M. d'Alheim.

Schumann, sur le Schumann des symphonies : « Ici commencent les mathématiques, » trahit encore son peu de goût pour la musique pure. Nous pouvons donc appeler musicien réaliste, celui qui, dans la musique, préféra toujours à la mystérieuse ouvrière d'idéal, l'interprète, ou plus strictement l'imitatrice de la réalité.

Parmi les sujets d'opéras, Moussorgski devait infailliblement choisir, comme plus réels et plus concrets, des sujets historiques et nationaux. Aussi bien, depuis Glinka, cette prédilection est devenue un trait commun aux artistes de sa race. Borodine parlait au nom de ses camarades quand il a parlé ainsi : « Nous autres Russes, nous aimons à retremper notre patriotisme aux sources mêmes de notre histoire et à voir revivre sur la scène les origines de notre nationalité. » Le musicien de *Boris Godounof* et de *Khovantchina* s'est inspiré de cet amour. Il a, dans ses deux opéras, chanté le passé de son étrange, mystique et sauvage Russie. Politique et religieux, populaire et soldatesque, le drame de *Khovantchina* (*Le Complot des Khovanski*) met aux prises les partis ou les sectes qui se disputèrent l'influence pendant la minorité de Pierre le Grand et la ré-

gence de la tsarevna Sophie. La foule — je dirais volontiers à l'antique : le chœur — qui joue un rôle capital dans les deux opéras de Moussorgski, le chœur est représenté dans *Khovantchina* par une sorte de milice ou de garde prétorienne, les *streltsy*, et par les *raskolniki* ou vieux croyants, dont la défaite et le martyre fait à l'œuvre un héroïque dénouement. Quant à *Boris Godounof* (d'après le drame de Pouchkine), c'est l'histoire de deux usurpateurs : Boris, l'assassin de l'héritier légitime, et Grégoire, un imposteur, un moine échappé de son couvent, qui succède à Boris, mort à son tour, sous le nom de Dimitri, le tsarevitch assassiné.

Historique et national, ces deux caractères font de l'opéra de Moussorgski un opéra réaliste. Les événements qui composèrent la destinée d'une nation et remplissent ses annales ; le passé de la patrie, fût-il éloigné par le temps, reste, par l'intérêt qu'il continue d'inspirer, prochain et presque présent. Si l'histoire n'a pas toujours la poésie de la légende et la grandeur du symbole, elle possède au moins cet avantage, qu'elle est véritable, qu'elle est, comme on dit familièrement, « arrivée, » et dans la musique où lui-même il

revit, un peuple trouve naturellement plus personnelle et plus profonde l'impression de la réalité.

Sans compter que Moussorgski n'emprunte pas à l'histoire l'apparence ou le décor, la couleur superficielle, et souvent artificielle aussi, des temps ou des lieux. Une œuvre comme *Boris* n'est pas historique à l'extérieur seulement, par une mise en scène de tradition et de convention, par les costumes et les cortèges, par la marche obligée du couronnement ou des funérailles. Le génie du musicien va plus avant : jusqu'au fond, jusqu'à la nature et à la vérité. Tous les personnages de l'histoire, dans ses deux opéras, lui sont bons, comme dans ses *lieder*, tous les personnages de la vie. Si les petits et les misérables : les soldats, les paysans, les enfants, les idiots même l'attirent, les héros ne lui font pas peur. C'est un admirable portrait que la figure musicale de Boris. En deux ou trois scènes, surtout dans la scène de la mort, avec une incomparable puissance d'évocation, Moussorgski restitue non pas l'aspect ou la condition, mais le caractère et l'âme du tsar meurtrier. On comprend qu'à la première représentation de *Boris* une voix ait crié : « Voilà

l'histoire ressuscitée ! Voilà l'histoire vraie et vivante ! »

Réaliste, la musique de Moussorgski l'est encore, parce qu'elle nous cause, avec une énergie peu commune, l'impression directe et comme immédiate de la réalité. Entre nous et les choses, ou les êtres, que cette musique manifeste, nous ne sentons pas en quelque sorte l'intermédiaire, le signe, ou les espèces, comme dirait la théologie. La présence réelle nous est à peine voilée. On songe au mot de Gogol, cet autre grand réaliste, dont Moussorgski commença de mettre en musique une comédie, *la Marieuse* : « J'ai poursuivi la vie dans sa réalité, non dans les rêves de l'imagination, et je suis arrivé ainsi à Celui qui est la source de la vie. » Moussorgski, pour atteindre au même but, a pris le même chemin : « J'observe, disait-il lui-même, à bout portant. » L'arrangement, l'accommodation ou la soumission à des lois supérieures, à un ordre idéal, tout cela sans doute existe, mais dissimulé, peut-être inconscient, dans un art qui transcrit beaucoup plus qu'il ne transforme ou ne transfigure. La vérité, la nature nous apparaît ici face à face ; elle nous parle sans interprète et de tout près.

Elle nous touche au vif, et d'une touche si rude, qu'elle nous meurtrit et nous blesse, quelquefois jusqu'au sang. Il semble que la grandeur et l'originalité de cet art consiste surtout à réduire, si ce n'est à supprimer l'appareil et l'apparence même de l'art. Que dis-je ? l'art, le talent, sont ici des mots dont on ose à peine se servir ; mieux vaudrait ne parler que d'instinct ou de génie. Comme l'instinct, cela est fort, parfois innocent et pieux ; plus souvent brutal, atroce même. Lui aussi, le svelte officier aux mains blanches, il eut quelque chose d'« un moujik sur qui serait tombée l'étincelle du génie, et qui aurait été enlevé sur les sommets de l'esprit sans rien laisser en chemin de sa candeur native (1). »

Pendant la dernière Exposition, on admirait au village russe du Trocadéro des bois sculptés par les paysans de là-bas. La musique dont je parle est belle d'une beauté supérieure mais analogue à la beauté de ces formes, de ces couleurs et de cette substance elle-même. Je sais des *lieder* de Moussorgski taillés au couteau, des scènes équarries à coups de hache. Quelquefois, dans la

(1) M. de Vogüé a parlé ainsi de Tourguénef.

forêt sonore, on entend retentir la cognée : c'est le terrible bûcheron qui fait ses coupes sombres. Puis il s'empare des troncs abattus. Il les travaille et les creuse, il les teinte de vermillon, d'azur et d'or, et, quand les primitives et grandioses figures sortent de ses mains, elles gardent la fraîche odeur du bois, la matière russe par excellence, et ce parfum de nature que le marbre et le bronze, plus précieux et moins vivants, n'exhalent pas.

« Il y a, disait un jour M. Brunetière, des définitions qui ne sauraient être trop étroites ; il y en a d'autres dont il est bon, nécessaire même de laisser un peu flotter les termes. » Et sans doute la définition du réalisme en musique est de celles-ci. Mais de celles-ci même il n'est pas mauvais non plus que parfois on essaye au moins de serrer les termes et, s'il se peut, de les rassembler. Un de nos confrères anglais, M. Shedlock, a distingué finement, dans la musique, la *practical* et la *poetical basis* : autrement dit, la technique et le sentiment. L'une et l'autre, chez Moussorgski, présentent le même caractère ; l'une et l'autre se correspondent et se commandent. Et c'est d'abord dans la technique, c'est en chacun des éléments

spécifiques de cet art que nous allons trouver l'influence et comme le sceau de la réalité.

Chez Moussorgski, la mélodie elle-même est réaliste, et voici comment. Écoutons encore Cherbuliez : « Entre deux objets similaires, le réaliste choisira celui qui semble le plus rapproché de la nature, en qui son empreinte est le plus visible. Il s'intéresse passionnément à ce qu'on pourrait appeler les formes vierges, aux existences qui gardent encore leur pureté, aux êtres qui ont été le moins modifiés par des combinaisons et des mélanges factices. » C'est dans cet ordre de choses et d'êtres, que Moussorgski choisit non seulement, comme nous le verrons bientôt, ses personnages, mais — en prenant le mot au sens musical — ses idées. Il cherche, il trouve aussi près que possible de la nature, son modèle et son inspiration, les figures humaines et les figures sonores. Sa mélodie, comme ses héros préférés, est essentiellement populaire. En elle-même, à elle seule, elle apparaît beaucoup moins comme une œuvre de réflexion et de volonté que comme une production spontanée et libre. Elle n'a rien de la mélodie classique : ni les proportions, ni la périodicité, ni la symétrie. Elle est aussi peu que

possible un organisme et un système. Elle ne se répète pas et jamais elle ne revient sur soi. Elle chante toujours, mais rarement par couplets. Elle supporte mal qu'on la démembre ou qu'on la démonte, et, difficile à définir, elle est impossible à diviser. Elle commence et s'achève à sa guise ; elle a de singuliers départs et des cadences imprévues. Je ne vois aucun type musical, allemand, italien, français, où je puisse la rapporter. Elle est vraiment une forme première, une « forme vierge. » Quand elle frappe l'air, il semble que l'air n'ait jamais été frappé ainsi. Elle étonne les échos mêmes de son pays. « Où donc, demande un vieux texte russe, où donc avez-vous pris ces chants ? Sont-ils tombés du ciel ou nés dans la forêt ? » Ceux de Moussorgski sont tombés d'un ciel glacial et sombre ; ils sont nés dans la forêt dont parle le poète :

Sauvage, âpre et forte, et si amère, que la mort l'est
à peine davantage...

*Questa selva selvaggia, ed aspra, e forte,
Che nel pensier rinnova la paura,
Tanto è amara, che poco è più la morte.*

Ainsi la mélodie de Moussorgski ne vient pas seulement du peuple, mais de la terre russe, et les choses, comme les êtres, ont mis en elle un peu de leur réalité.

Populaire et naturelle par la mélodie, cette musique l'est également par les modes. Ainsi que la plupart de ses compatriotes, l'auteur de *Boris Godounof* et de *la Chambre d'enfants* tente de restituer les modes antiques. Il prétend rompre ou du moins élargir, avec leur secours, la trop étroite alternative où le majeur et le mineur nous tiennent depuis si longtemps enfermés. Et cette tentative ou cette tendance trahit encore un esprit de retour à l'instinct et à la nature, puisque c'est selon ces modes anciens, méprisés par les savants et les superbes, que les humbles et les ignorants n'ont jamais cessé de chanter.

Moussorgski veut le rythme aussi libre que la mélodie. Il use volontiers de la mesure à cinq temps (*Chanson de l'innocent*). Celle même à sept temps ne lui fait pas peur (voyez la sauvage et grandiose *Invocation au Dniéper*). Dans une pièce de *la Chambre d'enfants* (*Avec Niania*), qui n'a que cinquante-trois mesures, le rythme change vingt-trois fois. C'est encore, c'est toujours pour

faire la musique plus ressemblante non seulement à nos passions, mais à nos discours. « L'art, écrivait Moussorgski, est le moyen de converser avec les hommes. Il n'est pas un but. Partant de ce principe que la parole humaine est soumise à des lois musicales, je vois dans la musique non seulement l'expression des sentiments au moyen des sons, mais surtout la notation du langage humain (1). » Ainsi Moussorgski ne conçoit, n'organise pas plus le rythme que la mélodie en un système régulier et classique : il n'a d'autre ambition que de le conformer le plus étroitement possible à la réalité.

« Le vrai réaliste pardonne volontiers à la nature les troubles, les chagrins, qu'elle nous cause, tant il lui a de reconnaissance d'avoir créé cette merveille qu'on appelle la vie (2). » Le musicien russe ne nous épargne, lui non plus, ni les chagrins ni les troubles. Il soumet parfois à de rudes épreuves non seulement notre sensibilité, mais nos sens. A l'agrément, à la volupté de l'oreille il n'accorde ou du moins il ne sacrifie jamais rien. « La musique la plus sensuelle que je connaisse, » écrivait

(1) Cité par M. d'Alheim.

(2) Cherbuliez, *loc. cit.*

Stendhal de certaine musique italienne. C'est exactement le contraire qu'il faudrait dire de cette musique de Russie. Elle a des cruautés harmoniques sans pareilles. Je ne sais plus quel enfant de génie cherchait sur le piano les notes qui s'aiment. Ce barbare de génie, contraint à s'unir, dussent-elles se déchirer entre elles, les notes mêmes qui se haïssent. En certains chœurs de *Boris Godounof*; au second acte, dans la chanson à boire de Mizaïl et de Varlaam, les deux moines mendiants et ivrognes, il y a plus que de la brutalité : presque de l'atrocité sonore. Voilà, pour les délicats et les idéalistes, « les troubles et les chagrins. » Mais voilà aussi « cette merveille qu'on appelle la vie, » et qui fait tout pardonner.

Moussorgski n'est guère symphoniste. Il n'a pas le génie de la combinaison et du développement. Sa polyphonie est assez élémentaire. Pas un de ses chœurs n'approche, pour la complexité, d'un finale comme ceux des *Maîtres chanteurs*. Plutôt que de diviser les voix, il les masse. Il recourt volontiers à l'unisson, qui lui fournit des effets d'une grande puissance ou d'une poésie étrange. Le jour où il a dit : « Ici commencent les mathématiques, » il a voulu désigner par le

mot « ici, » l'endroit où dans une symphonie, pourtant assez peu serrée et rigoureuse puisqu'elle est de Schumann, commence de paraître et d'agir le principe même de la symphonie : principe de logique abstraite et de déduction idéale, qui lui fut toujours indifférent, si ce n'est antipathique. Voilà pourquoi Moussorgski n'emprunte rien au *leitmotiv* de Wagner, lequel n'est qu'une application et parfois peut-être une exagération de la symphonie. Or je ne dirai pas et même je me garderai, comme d'un blasphème, de dire que la symphonie soit une partie artificielle de la musique. Mais à coup sûr elle en est la partie la moins naturelle, ou, en d'autres termes, la plus ajoutée à ce que fournir la nature, par le talent ou le travail, par la science ou la volonté de l'homme. Et que le musicien russe en ait été dédaigneux, ou peut-être incapable, cela pourrait bien former le dernier trait du réalisme en quelque sorte spécifique de Moussorgski.

III

Mais l'art n'est que le signe de l'âme, et ce réalisme-là ne fut aussi que le signe d'un autre réalisme, plus général et plus profond, que nous allons maintenant observer : non plus dans la technique, mais dans le sentiment ; à la « base » non plus « pratique » mais « poétique » de cette œuvre et de ce talent, ou de ce génie.

Le vrai réaliste « s'occupe-t-il des hommes ? Moins l'éducation les a dénaturés, plus il les trouve à son goût... Les réalistes se sentent peuple... ils cherchent dans l'homme ce qu'il y a en lui de plus primitif et de plus foncier... Les humbles ont été leurs héros (1). » Pour un tsar et quelques grands seigneurs ; Khovanski, Ga-

(1) Cherbuliez, *loc. cit.*

litzine ou autres, qui figurent dans l'œuvre de Moussorgski, que de petits et de simples y fourmillent ! Des soldats et des moines, des paysans surtout ; des enfants avec leur bonne, leur *niania* ; des vagabonds et jusqu'à des idiots ; enfin, que ce soit aux champs, devant le Kremlin ou sur les routes, ces êtres sans nom et sans nombre qui sont le peuple ou la foule, voilà les personnages, voilà l'humanité que le grand réaliste a fait vivre. La misère et la bassesse l'attirent. Il excelle à créer quelque chose ou quelqu'un avec des riens et des gens de rien. Il anime le début de *Khovantchina* (la Place Rouge au Kremlin) par un dialogue familial et populaire entre des employés et des sentinelles. Il esquisse en deux ou trois pages un tableau de genre : le croquis d'un corps de garde et d'un bureau. Tableau de genre aussi, mais plus haut en couleur et d'une touche autrement large et grasse, la scène de l'auberge, au second acte de *Boris Godounof*. L'auberge de *Struensée* et celle du *Prophète* ne ressemblent guère à ce cabaret. La vie jaillit et déborde ici de partout : de l'avenante et gaillarde chanson de l'hôtesse ; plus encore, plus grossière et plus brutale, de la chanson que hurlent à plein gosier

les deux frocards en goguette, et qu'un orchestre en délire accompagne. Il y a quelque chose de sauvage dans la joie de Moussorgski, lorsque par hasard il est joyeux. Sauvages, les deux chansons, féminines et paysannes, dont l'une s'appelle *le Hopak* et l'autre : *Aux Champignons* (1). Toutes deux sont d'amour et de haine à la fois : de haine pour le mari, pour le vieux ; d'amour pour l'autre, peut-être même pour les autres, qui sont jeunes. Et le mélange, ou le contraste, donne une âpre saveur à ces chants. Ici comme dans *Boris*, comme en toute œuvre de Moussorgski, « la Force s'est révélée ; » une force rebelle à toutes les formules et à toutes les conventions (car il en est d'artistiques et de musicales, comme de sociales et de mondaines). *Le Hopak* surtout marche, court d'un train qu'on peut bien appeler d'enfer. Le rythme de Moussorgski, souvent admirable de fantaisie, l'est ici de rigueur. Autant que de mouvement, *le Hopak* est un chef-d'œuvre de carrure ; il en est un aussi de verve cynique, d'ironie et de farouche impudeur.

Le vrai réaliste « admire tout dans la nature,

(1) *Sept romances et chansons* ; version française de M. J. Sergennois (chez Belaieff ; Leipzig, 1898).

jusqu'à ses œuvres de rebut (1). » Ces œuvres-là n'ont pas rebuté le musicien russe. A la plus vile, à la plus chétive misère il a prêté sa voix. « Un mendiant, disait-il un jour, peut chanter ma musique. » Il a bercé de cantilènes douloureuses le sommeil du paysan et celui du pauvre. Il a fait navrante ou tragique la plainte de l'innocent ou celle de l'idiot. Un de nos maîtres aussi, le Bizet de *l'Arlésienne*, avait pris pitié d'un innocent, mais tout autre. Vous souvient-il de cet enfant inoffensif, et même bienfaisant, car le sommeil que dort son âme est pour la maison un gage de bonheur. Avec quelle poésie la musique a su rendre le bienfait mélancolique et mystérieux ! C'est un chant sans paroles, très lent et d'une douceur voilée, sur lequel à tout moment trois ou quatre notes se posent, comme une main caressante sur le petit front obscur. Tel n'est pas l'Innocent de Moussorgski. Il chante, et voici sa chanson :

Belle Savichna, ô mon bel oiseau,
Aime-moi, le laid ! Aime-moi, le las !
Dis, veux-tu m'aimer, moi qui souffre tant,
Belle Savichna, mon Ivanovna ?
Ne repousse pas ma prière, dis !

(1) Cherbuliez, *loc. cit.*

Né repousse pas ma misère, dis!
Je suis né, vois-tu, pour que tous nos gens
Puissent rire ici, me montrer du doigt.
Ils m'appellent tous Vania sans esprit,
Ils m'appellent tous l'homme du bon Dieu.
On n'honore pas l'homme du bon Dieu;
Il reçoit souvent de grands coups de pied;
Mais, au jour de l'an, quand on met sur soi
Les rubans brillants, les rubans si clairs,
On lui donne un pain, à ce pauvre Jean.
Belle Savichna, ma lumière à moi,
Aime-moi, quoique laid, infirme et nu,
Donne-moi ton cœur, à moi qui vais seul,
O ma Savichna, mon Ivanovna! (1)

Cela se chante très vite et sur des basses rudes en notes égales et tout d'une haleine, sans un temps, même un demi-temps de silence. Et déjà cette continuité donne une impression de hâte et de fièvre. Le rythme quinaire, qui porte à faux, démanche et détraque la mélodie. D'une mesure à l'autre, la voix passe du majeur au mineur, de la colère et presque de l'injure au désespoir et au sanglot. Elle tombe des plus hautes notes, qui

(1) *Sept romances et chansons*, n° 2 ; traduction de Het-tange (M. d'Alheim).

menacent et crient, aux plus basses, qui s'humilient et demandent pardon ; et tout cela met le comble au désordre, au désarroi d'une chanson qui tient de la sérénade et de la complainte, de la prière et de l'invective. La mélodie de Bizet exprimait une disposition générale et très douce. La musique de Moussorgski trahit des états violents et qui se heurtent. Elle représente, au lieu d'une âme obscure, une âme égarée ; le fou plutôt que l'innocent. Un jour, nous le verrons, ce sera l'idiot.

Un autre jour, ce fut l'enfant, et tel que la musique ne l'a jamais représenté. *La Chambre d'enfants*, recueil de sept petites scènes pour piano et chant, date de l'année 1873. Bizet encore, à la même époque ou à peu près, et longtemps avant Bizet, Schumann, ont également composé des *Scènes d'enfants*, mais pour le piano seul. De là vient qu'en dépit des titres ou des petits programmes, les pièces de Bizet et surtout celles de Schumann ont, plus que celles de Moussorgski, le caractère et le prix de la musique pure. Les gentils tableaux du maître français possèdent les qualités qui furent françaises autrefois : la précision, l'élégance, l'esprit. Quand il parlait musique, l'auteur

de *Carmen* disait volontiers : « Il faut toujours que cela soit fait ». Or, ceci est « fait » et bien fait, beaucoup mieux sans doute que les scènes de Moussorgski, dont la facture est le moindre mérite. *Le Bal*, ne consiste qu'en un temps de galop ; le spirituel *andante* dialogué : *Petit Mari, Petite Femme*, eût mérité mieux que ce titre bébé. Scrupuleusement imitative, la musique de *la Toupie* tourne, ronfle et dort. La douce, mais un peu froide *Berceuse de la Poupée*, semble en effet ne bercer qu'un sommeil de bois et sans rêve. Tout cela, c'est de l'enfantillage musical, et du plus aimable ; ce n'est pas l'enfance en musique, ou la musique de l'enfance.

Avec autant de naturel et de vivacité que Bizet, Schumann a plus de poésie. Il enveloppe davantage des mélodies qui viennent souvent de plus loin : du fond déjà mystérieux des petites âmes allemandes. Elles vont plus loin aussi, et toujours dans le sens du mystère. Elles dépassent leur titre et débordent leur sujet. La phrase ardente de la *Réverie* monte très haut, et le thème de *l'Enfant s'endort* est si pur, si noble, que Wagner, un jour, ne le trouvera pas indigne de bercer, parmi les flammes gardiennes, le sommeil de sa Valkyrie.

Schumann est un des maîtres du rêve, et son royaume sonore n'est pas de ce monde. La dernière des *Scènes d'enfants* (*le Poète parle*) exprime en effet le rêve d'un poète qui regarde un enfant, plutôt que la pensée de l'enfant lui-même. C'est l'enfant au contraire, et lui seul, qu'observe Moussorgski. C'est à la fois le sentiment et le parler enfantin, de sorte qu'ici l'objet de l'imitation musicale est double. Voici le sujet et le texte, ou à peu près, de la première scène de *la Chambre d'enfants* : « Dis, Niania, l'histoire du vilain ogre qui mange les petits enfants. N'est-ce pas, Nianiouchka, c'est parce qu'ils n'avaient pas été sages, parce qu'ils avaient battu Niania et grand'mère aussi... Une autre, Niania ! L'histoire de la reine et du roi qui demeuraient dans un beau château près de la mer. Le roi boitait et la reine était enrhumée et elle toussait... Non ! pas l'histoire de l'ogre, Niania, je n'en veux plus. Une autre, une drôle, dis ! » A première lecture, on croirait que la musique écrite sur ces paroles est à peine de la musique. Elle nous déconcerte en tout, par tous les éléments qui la composent, si tant est qu'elle soit composée. Par le rythme d'abord, qui change, nous l'avons dit plus haut,

vingt-trois fois en cinquante-trois mesures; plus encore par l'incertitude de la mélodie et de la tonalité, par la hardiesse, la mobilité et le hasard apparent des harmonies. Entre les notes simultanées comme entre les notes successives, tous les rapports accoutumés, dans l'espace et dans la durée, semblent rompus. Certes, « cela ne chante pas. » Mais comme cela parle ! Avec quelle vérité, faite précisément d'une incohérence que le musicien réaliste, au lieu de la régler, n'a cherché qu'à reproduire. « Réaliste » n'est pas assez dire. C'est d' « impressionniste » ou de « pointilliste » qu'on pourrait, en jargon de peintre, traiter ici le musicien. Sa musique n'est pas faite de lignes, mais de taches et de points, de notes brèves et de courts silences, d'accents, d'intonations, qui d'abord nous étonnent, puis nous ravissent par le naturel et la fidélité.

Une autre scène : *Dans le coin*, met aux prises la « niania » courroucée et l'enfant. Si la musique ici ne saurait être plus vraie que tout à l'heure, elle l'est au moins d'une plus profonde et plus touchante vérité. « Polisson, va ! Mon fil, qui l'a pris ? Et mon aiguille à tricot ? Et mon bas, qui l'a taché d'encre ? Dans le coin, tout de suite. »

L'invective éclate, se déchaîne sur un motif qui gronde et roule, un peu comme celui de la querelle des cigarières au premier acte de *Carmen*. A ce dramatique début une période lyrique succède. L'enfant se disculpe en pleurant. La musique alors prend un véritable tour mélodique. Elle se gonfle comme ce cœur si petit, mais déjà gros de douleur. La traditionnelle réponse de l'enfant : « C'est le chat ! » est un miracle d'intonation. Plus exquise encore est la modulation où s'épanouit la voix sur des paroles de câline assurance et de justification plaintive : « *Et Michenka est sage ! Et Michenka est brave !* » Détails, dirait-on ; mais détails précieux, et qui font les petits chefs-d'œuvre. « *Et Michenka est sage... Nounou, elle, est laide à faire peur ; nounou a sa coiffe de travers.* » Mouvement, valeurs, notes liées et caressantes, ou détachées et sèches, tout change, selon que l'enfant parle de lui-même avec complaisance, ou de sa nourrice avec dépit. Et la chanson dolente, au lieu d'en finir franchement, se traîne durant quelques mesures d'un chromatisme gémissant et reste comme suspendue à deux notes qui ne pleurent plus, mais ne rient pas encore : elles boudent.

A cheval sur un bâton, Le Hanneton, sont des scènes descriptives. La seconde a pour sujet la rencontre d'un enfant et d'un hanneton. C'est un petit poème héroï-comique, un « nome pythique » en miniature, mêlé de bonhomie et de sérieux. La musique a raison de sourire, à la dérobee. Elle n'a pas tort non plus de feindre une terreur folle d'abord, puis une folle joie. Insecte pour nous, un hanneton peut être le dragon Fafner pour quelque petit Siegfried en jupon, et la musique, en égalant les deux monstres, les deux combats, et les deux victoires, ne fait que se conformer et se soumettre, une fois de plus, à la réalité.

Comparez la *Berceuse de la Poupée*, de Bizet, avec la pièce de Moussorgski qui porte le même titre, et vous sentirez aussitôt que le titre seul leur est commun. La musique slave est ici la plus profonde, et l'enfant russe, étrangement sérieux déjà, semble moins bercer le sommeil d'une poupée qu'un sommeil humain, cet oubli, trop court hélas ! et souvent traversé par des rêves, de la fatigue et de la misère de vivre.

De ces petits chefs-d'œuvre, le chef-d'œuvre par excellence s'appelle *la Prière*. D'abord, il est

le plus « fait » et le mieux ordonné. Quelque chose de régulier, sinon de symétrique, s'y reconnaît tout de suite, ne fût-ce qu'en de certains accords, dépendants ou conjugués deux à deux, l'un toujours appuyé sur l'autre, et qui tintent, pareils à des cloches du soir, très douces. Ils forment une basse et comme une trame à la mélodie qui se déroule sur eux. Sur eux passe et repasse l'enfantine et délicate « prière pour tous. » Pour papa d'abord et pour maman ; puis pour les frères ; pour « grand'maman si vieille, grand'maman si bonne », dont la seule pensée attendrit encore davantage cette voix de la faiblesse, priant pour la faiblesse aussi. Aux ascendants succèdent les collatéraux, et déjà moins attentive et tournant à l'énumération machinale, l'oraison s'accélère et s'embrouille : « Mon Dieu, gardez tante Katia, tante Natacha, tante Paracha, les tantes Loubia, Varia, Sacha, Olia, et Tania, et Nadia. » Des valeurs lentes, blanches ou noires, priaient posément pour la ligne directe ; pour les collatéraux, ce sont des croches et bientôt des triolets. Les oncles enfin, les cousins et la famille éloignée sont expédiés à la hâte, en doubles-croches et pêle-mêle. Et ce n'est pas le rythme seul qui se

précipite ; les harmonies, plus serrées, redoublent d'intensité et de chromatisme, pour faire tenir le plus de noms ou d'intentions possible dans le moins d'espace et de temps. Mais voici que la petite voix bredouillante s'arrête court, sur un accord étrange et comme alourdi par la fatigue et le sommeil : « Niania ! je ne sais plus. Comment, à présent, Niania ? — Voyez donc la petite folle ! Combien de fois te l'ai-je dit : « Seigneur, ayez pitié de moi, pécheresse ! » Ici je vous recommande un détail de psychologie, une nuance adorable de vérité. Parlant, dans la préface de *Phèdre*, d'Œnone et de ses calomnieux rapports : « Cette bassesse, écrit Racine, m'a paru plus convenable à une nourrice. » En un sujet plus familier et surtout plus innocent, le musicien a pensé pourtant comme le poète. Il a fait aussi vulgaire et plate, aussi « basse » qu'il convient à une nourrice, la formule de prière et de contrition. Mais, quand la petite fille la répète, il suffit de deux notes changées pour transfigurer la phrase, pour la relever et lui donner des ailes. Elle prend toute la naïveté, toute la poésie de l'enfance, et le contraste de tant de repentir, de honte même, avec si peu

de péchés, donne envie de sourire et de pleurer à la fois.

Liszt, à qui rien n'a jamais échappé, comprit *la Chambre d'enfants*, et tout de suite. Moussorgski écrivait en 1873 : « Liszt vient de me faire une surprise. Cela n'a pas de nom. Je ne sais si je suis ou non, comme on le crie sur les toits, un sot en musique. Mais il paraît que je n'ai pas été sot dans *la Chambre d'enfants*, car comprendre les enfants et les considérer comme des êtres qui s'agitent dans leur petit monde à eux, et non comme des poupées amusantes, ne peut être le fait d'un sot. Je le savais, mais je n'aurais jamais pensé que Liszt, habitué à brasser des sujets colossaux, pût comprendre et estimer *la Chambre d'enfants* et surtout s'en enticher à ce point. Car mes enfants sont pourtant *des Russes*, avec une forte odeur de Russie (1). »

Moussorgski se trompait, à son préjudice. Ses enfants ne sont pas seulement des Russes : ils portent, avec le signe de la race, le sceau, plus profond, de l'humanité.

De même qu'il a compris l'enfance, autrement

(1) Cité par M. d'Alheim.

dit la nature à son origine et dans sa faiblesse, le musicien a compris la foule, c'est à dire la nature encore, mais dans sa force. Cette force, il est vrai, peut être faite de douceur et surtout de douceur religieuse. Le mysticisme ne fut jamais incompatible avec le réalisme russe ; on pourrait plutôt soutenir qu'il en est inséparable. Moussorgski a concentré ce sentiment en deux de ses personnages : le moine Pimène, de *Boris Godounof*, et Dosithée, le chef des *Raskolniki* (vieux-croyants), dans *Khovantchina*. L'une et l'autre figure sont égales par la foi, le recueillement et le détachement, par je ne sais quel mélange d'héroïsme et de suavité. Je ne connais rien de plus admirable, en ce genre, que le monologue de Dosithée près de mourir avec ses frères, au dernier acte de *Khovantchina* ; rien, sinon le récit évangélique de Pimène, révélant devant Boris et les boïars assemblés le crime de Boris lui-même, le miracle accusateur accompli sur la tombe de la victime, et la vue rendue à un berger aveugle par l'ombre du tsarevitch assassiné.

Cet état de contemplation et presque d'extase, cette espèce de ferveur sans violence, il arrive que Moussorgski l'étend soit à des groupes élus,

soit à la foule elle-même. Il a mis en scène, au premier tableau de *Boris Godounof*, les *Kaliéki Perekhojié*, ces rapsodes errants qui parcourent la Russie en chantant les ancêtres, les héros et les saints. Le biographe de Moussorgski nous donne quelques détails sur l'existence des mélodieux et misérables pèlerins. « Lorsque Christ remonta aux cieux, la confrérie des humbles s'éplora, les pauvres du Seigneur, les aveugles, les boiteux s'éplorèrent : « Ah! vrai Christ! Tsar des cieux! de quoi, pauvres, serons-nous nourris? de quoi, pauvres, serons-nous vêtus, chaussés? » Alors, Christ, tsar des cieux, leur dit : « Ne pleurez pas, vous, pauvres du Seigneur! Je vous donnerai une montagne d'or, je vous donnerai un fleuve de miel. Vous serez nourris et abreuvés, vous serez vêtus et chaussés! » Alors Jean, parole de Dieu, dit : « Ne leur donne pas une montagne d'or, ne leur donne pas un fleuve de miel : les forts, les riches les leur prendraient. Il y aurait là des morts d'hommes, il y aurait là du sang répandu. Donne-leur ton saint nom. Qu'ils le redisent, qu'ils le glorifient! ils seront nourris et abreuvés, ils seront vêtus et chaussés. » Alors Christ, tsar des cieux, dit : « Jean, parole de Dieu, tu as vu

la parole ; tu as dit la parole. Que ta bouche soit d'or. Que dans l'année tes fêtes soient fréquentes ! » C'est en ces termes que les Kaliéki Perekhojié chantent la gloire de Jean Chrysostome, leur patron, l'un des saints chers à la Russie (1). »

Dans *Boris Godounof*, ce n'est pas cela qu'ils chantent, ou du moins ils n'en chantent pas si long. Ils ne font que passer en psalmodiant, juste assez pour mêler aux clameurs de la multitude un accent de lyrisme sacré, et pour que la voix du peuple soit un moment la voix de Dieu.

Les *Raskolniki* de *Khovantchina* sont plus humbles et surtout plus mystiques encore que les *Kaliéki Perekhojié*. A la fin du second acte, un de leurs cantiques s'achève par un admirable épilogue d'orchestre. Il n'y a là qu'un rappel des notes fondamentales du cantique lui-même ; mais, tenues longuement, elles tracent derrière lui comme un sillage et lui donnent une résonnance infinie. Quant au dernier acte de *Khovantchina* (le martyre), c'est par le sujet ou la matière, beaucoup plus que par la manière ou le

(1) M. d'Alheim.

sentiment, qu'il rappelle, — on l'a remarqué, — le cinquième acte des *Huguenots*. L'*ethos* en est héroïque aussi; mais il l'est avec moins d'éclat, d'enthousiasme et de transports. Le mysticisme, voilà le mot qui convient et qu'il faut répéter; voilà la part du divin en cette âme de la foule, où nous allons voir maintenant Moussorgski faire la part de l'humanité : c'est-à-dire de la misère et de la souffrance, de la méchanceté, de la bassesse et de la fureur.

Le premier tableau de *Boris Godounof* représente le couvent des Vierges, près de Moscou. La tsarine Irène, veuve du tsar Féodor, s'est retirée dans le monastère. Le régent et l'assassin du tsarevitch, Boris, est avec elle, et le peuple sans chef, adjure le prince dont il ignore le crime, de prendre le pouvoir. Voici la scène, dans le texte de Pouchkine :

UNE VOIX. — Ils sont allés à la cellule de la Tsarine. Boris et le patriarche sont entrés avec la foule des boïars.

UNE AUTRE VOIX. — Que dit-on ?

UNE AUTRE. — Il résiste toujours. Pourtant il y a de l'espoir.

UNE VIEILLE FEMME, avec un enfant. — Hou ! Ne

pleure pas, ne pleure pas. Vois le loup, le loup-garou qui va t'emporter. Hou! Hou! ne pleure pas.

UNE VOIX. — N'y aurait-il pas moyen de franchir le mur de clôture?

UNE AUTRE. — Pas moyen. Comment donc? Quand il y a déjà pareille presse dans les champs, que sera-ce de l'autre côté? Pense que tout Moscou s'entasse ici. Regarde! Le mur de clôture, les toits, toutes les galeries des clochers, les coupoles des églises et jusqu'aux croix des flèches, tout est noir de monde.

PREMIÈRE VOIX. — Parole! C'est magnifique à voir!

AUTRE VOIX. — Qu'est-ce que ce bruit de ce côté?

TROISIÈME VOIX. — Ecoute, ce sont les gémissements du peuple. Les voilà qui se jettent à terre là-bas, une file après l'autre. On dirait des vagues qui roulent... Encore! encore! Eh! père, cela vient vers nous. A genoux, à genoux, vite!

LE PEUPLE, *à genoux (sanglots et gémissements)*. — Pitié, notre père, pitié! Viens nous gouverner! sois notre père, notre tsar!

UNE VOIX. — Qu'est-ce qu'ils ont à pleurer, ceux-là?

AUTRE VOIX. — Est-ce que nous savons nous? Les boïars disent que c'est comme ça. Ils savent mieux que nous.

LA VIEILLE, *à l'enfant*. — Allons, bon! Le voilà tranquille, maintenant qu'on doit pleurer! Attends un peu. Vois le loup-garou. Pleure, fainéant. Pleure donc! Là, à la bonne heure!

.

LE PEUPLE. — A lui la couronne! Il est tsar, il a consenti! Boris est notre tsar! Vive le tsar Boris! (1).

Je n'ai point à juger ici l'accommodation générale, opérée par Moussorgski lui-même, du drame littéraire à la musique. Mais ce qu'il est permis d'affirmer c'est que la musique accroît au centuple la grandeur et la puissance de cette scène. Et cela se comprend. Toute pensée ou passion collective, pour nous devenir pleinement sensible, a besoin non seulement des paroles, mais des sons. Le seul personnage qui ne puisse vivre réellement, tout entier, qu'en musique et par la musique, c'est la foule. Quand plusieurs personnes ont à dire ensemble soit la même chose, soit des choses diverses ou contraires, il ne suffit pas qu'elles parlent, il faut absolument qu'elles chantent. La musique est la forme nécessaire, unique, de leur unanimité ou de leur division.

« C'est le sanglot de tout Moscou, » dit un personnage de Pouchkine. Il parle de ce sanglot,

(1) Les fragments de *Boris Godounof* que nous citons ici et un peu plus loin sont empruntés à la belle traduction — inédite — du drame de Pouchkine par M. le vicomte E.-M. de Vogüé.

mais la musique seule le fait entendre; déchirante et par moments atroce, elle est ce sanglot même. Egale au texte par le mouvement et la vivacité du dialogue, cette musique le dépasse infiniment par la puissance. Elle ne dispose ni l'adjuration, ni l'acclamation populaire en une finale harmonieux. Plutôt que de créer par la fugue, par le contrepoint ou le *leitmotiv*, une ordonnance et comme une discipline idéale, elle recourt aux effets violents, aux à-coups terribles, à la pesée, à la poussée colossale, à l'accumulation et à l'entassement. En résumé, quand on a relu tour à tour les premières scènes de *Boris Godounof* dans le drame de Pouchkine, puis dans la partition de Moussorgski, il semble que le musicien ait accusé prodigieusement les traits indiqués par le poète. Si forts que soient les mots ils ne nous donnent plus que l'impression d'un programme ou d'un sommaire; c'est dans les notes que nous trouvons désormais la réalité et la vie.

Mainte scène de *Khovantchina*, comme de *Boris Godounof*, appartient à la foule: non seulement à la foule mystique, mais à la foule martiale, et, plus encore peut-être que les pieux can-

tiques des *Raskolniki*, j'admire ici toute une série de chœurs soldatesques, étincelants de verve, de joie séditeuse et de colère. Enfin, le chef-d'œuvre de ce qu'on pourrait appeler la manière populaire ou publique de Moussorgski, c'est le dernier tableau de *Boris*, ou du moins celui qui, dans l'ordre primitif et malheureusement altéré de l'ouvrage, était le dernier. Moussorgski s'est permis de modifier le dénouement du drame de Pouchkine, qu'il faut d'abord rappeler. Le tsar Boris vient de mourir. Sa veuve, avec ses deux enfants, le tsarevitch Féodor et la petite princesse Xenia, sont prisonniers dans le palais du Kremlin. Une sentinelle garde la porte : le peuple occupe la place. Les deux pauvres petits, comme « des oisillons en cage, » passent la tête par la fenêtre et se parlent tout bas. La ville, en proie au désordre, hésite encore entre les partisans du faux Dimitri, l'imposteur, et ses adversaires. Paraissent deux seigneurs, Galitzine et Massalsky. Ils entrent dans la maison.

UNE VOIX. — Pourquoi sont-ils venus ?

UNE AUTRE VOIX. — Sans doute pour mener Féodor Godounof prêter serment.

UNE TROISIÈME. — Tu crois! Ecoute donc : quel bruit dans la maison! Des cris d'alarme... On se bat.

LE PEUPLE. — Entendez-vous! Un râle! C'est une voix de femme... En haut... Les portes sont fermées... Les cris se sont tus... Le bruit continue... (*Les portes s'ouvrent. Massalsky paraît sur le perron.*)

MASSALSKY. — Peuple! Maria Godounof et son fils Féodor se sont donné la mort par le poison. Nous avons vu leurs cadavres inanimés. (*Silence d'épouvante dans le peuple.*)

Pourquoi vous taire ainsi? Criez : Vive le Tsar Dimitri Ivanovitch! (*Le peuple reste silencieux.*) (1).

Cette fin pouvait être admirable en musique. Avec des éléments qu'il a du reste empruntés au drame même, Moussorgski s'en est fait une autre, moins discrète, mais plus conforme et plus favorable à son génie.

Sur la route, la foule hurlante pousse devant elle un boïar, un compagnon de Boris, qu'elle a fait prisonnier. On l'attache au pied d'un arbre, on le bâillonne, on lui met en mains un sceptre dérisoire; les danses et les chants forment autour de lui comme un cercle de haine et de fureur, et

(1) Traduction de M. de Vogüé.

chacun, lui crachant une injure à la face, ploie le genou devant lui. Passe tout à coup une horde nouvelle : des gamins, traînant aussi leur victime, un *iourodoviy*, un idiot, qu'ils ont battu, dépouillé, et qui chante et pleure. Des moines maintenant; ils chantent aussi : un chant sur Boris et ses crimes, sur la misère du peuple, sur le triomphe et la gloire du sauveur Dimitri. D'autres voix s'approchent : « *Domine saluum fac regem Demetrium, regem omnis Russiæ.* » Ce sont des moines encore, des jésuites, et la foule excitée contre eux par les moines russes, se jette sur cette nouvelle proie. Alors éclatent des fanfares : à cheval, suivi de son cortège, Dimitri, l'usurpateur, paraît. Il parle, on l'acclame ; il sort, et tandis que derrière lui tout un peuple se rue à la servitude, l'idiot, resté seul, continue de chanter : « Coulez ! coulez, larmes d'angoisse ! Pleure, âme orthodoxe ! L'ennemi viendra et les ténèbres avec lui, noires, impénétrables ! Malheur, malheur sur la Russie ! Pleure, peuple russe, peuple affamé (1) ! »

Voilà le tableau le plus colossal que le maître

(1) Traduction de M. d'Alheim.

russe ait jamais brossé. Je n'en connais un pareil ni dans l'histoire de la musique, ni dans la musique d'histoire. Et d'abord la sensation du nombre, ou plutôt de l'innombrable, est portée ici jusqu'au paroxysme. Elle nous étouffe et nous écrase. Au près de la foule qu'anime et soulève Moussorgski, toute autre, si compacte et vivante qu'elle soit, paraît clairsemée et sans mouvement. La Conjuración du Rutli et la Bénédiction des Poignards, la bagarre même des *Maîtres chanteurs*, ne sont que des réunions restreintes, j'allais dire intimes, en comparaison de cette cohue, de cette kermesse effrayante de violence et de férocité. Effrayante aussi de douleur, car, à de certains moments, toutes les passions, toutes les colères et toutes les haines semblent se fondre en cette immense plainte que M. de Vogüé, parlant d'un réaliste aussi, le poète Nekrassof, a magnifiquement définie : « ce gémissément du peuple russe, qu'on entend partout, dans les champs et sur les routes, dans les tavernes et dans les mines, sous la meule et sous le chariot, au bivouac des bergers de la steppe et sur les eaux de la Volga, qui submerge notre terre, a dit le poète lui-même,

comme les eaux du grand fleuve débordées au printemps. »

Cette scène est encore moins un finale, au sens classique du mot, que toutes celles qui, dans l'œuvre de Moussorgski, lui ressemblent. Plutôt que dans le développement symphonique, elle consiste dans une accumulation d'épisodes qui ne font que s'accroître en mouvement et en force. Enfin, lorsque tout est au comble : le rythme et la sonorité ; quand a jailli, pareil au hurlement de bêtes qu'on traque, le cri des moines qu'on est près d'égorger, alors la musique se détend et se dilate, les cercles qui nous étreignaient s'élargissent, et dans une clarté d'apothéose le cortège passe. Il est passé ; de tout ce fracas il ne reste qu'une complainte grêle, et qui le fait oublier. Sans loi, sans but, presque sans forme, la chétive mélodie vague et divague. Assis au bord de la route boueuse, l'idiot chante la vanité de toutes choses, le néant des empires, l'éternelle illusion et l'esclavage éternel du peuple. Quelle moralité ! Quelle leçon ! Je doute si la légende ou le symbole wagnérien en a jamais donné de plus grande et de plus terrible que ne font ici l'histoire et la réalité. En tout cas, le musicien

d'une telle scène a été l'un des maîtres de l'âme de la multitude; il a mérité qu'on le compte parmi les ouvriers dont parlait le Prophète, et « qui travaillent sur les nations. »

IV

« On ne chante, dit Aristote en ses *Problèmes musicaux*, on ne chante que lorsqu'on est en joie. » Moussorgski, de toutes les forces de son génie, a protesté contre cette parole. Il n'a guère chanté que ceux qui sont en peine, et le dernier trait, le plus saillant peut-être de son réalisme, consiste dans son amour non seulement de la souffrance, mais de l'horreur. Je dis : « son amour », car le réalisme russe ne méprise et surtout ne hait point la douleur ; il est en quelque sorte à base de tendresse et de compassion. La foule, les enfants et les paysans, les petits, les simples et les pauvres, tous ceux que le maître aime pendant leur vie, il les aime, peut-être encore plus, mourants ou morts.

« Champs, bois et plaines s'allongent déserts. La

rafale pleure, s'énerve. On dirait, là-bas, dans la nuit, des plaintes près d'une tombe. Oui, c'est cela... Dans la nuit, un pauvre homme. La mort l'étreint, le caresse ; elle l'entraîne avec elle si loin, en lui chantant une ronde : « Oh ! le pauvre » vieux, pauvre vieux sans tête ! Il abu en route, » mais le vent, la neige virent, tournent, voltigent. Ils le chassent, le poussent loin de sa demeure. Ah ! pauvre vieux, si souffrant, si faible, » viens, couche-toi, endors-toi. Viens ! pour te » chauffer, voici la neige blanche. Fais-lui son » lit, ô ma brise folle, et chante-lui, danse-lui, » ô brise, un joli refrain qui l'endorme vite, un » joli refrain qui l'endorme bien. O belle nuit, » belle nuit sans lune, jette-lui en hâte, sur les » reins, sur les épaules, sur les bras, sur les jambes, une neige blanche, une mante lourde. » Dors, mon ami, dors en paix, sans crainte... » Voici venir les beaux jours : sur les grands » seigles et les blés, le clair soleil flambe et les » chants se répandent et redisent la joie (1). »

Un mot de ce texte définit cette musique : c'est une ronde, mais une ronde de mort. Elle com-

(1) *Le Trépak (la Mort et le Paysan)* ; poésie du comte Golenitchef-Koutousof, traduction de M. Pierre d'Alheim.

mence par une lente et large introduction, où peu à peu se forme la mélodie qui va s'en dégager peu à peu. Mélodie populaire, qui mêle à la plus affreuse tristesse je ne sais quelle cordialité rude. Comme le misérable qu'elle escorte, elle chemine avec peine, d'un pas inégal et lourd, que l'harmonie, les modulations, l'accompagnement, tout enfin retarde et aggrave encore. Tantôt des gammes furieuses sifflent et tourbillonnent en haut; tantôt ce sont les basses qui s'acharnent et qui creusent. Elle chancelle alors, la pauvre chanson, elle tombe et meurt. Dans la musique enfin, comme dans la poésie, on sent que le printemps est revenu, que les blés mûrissent au soleil. Et dans la musique, mais dans la musique seulement, quelque chose persiste : un souvenir, à peine un atome de douleur, qui suffit pour accuser l'indifférence de la nature, pour en troubler la paix et en corrompre la beauté.

Après la mort du paysan, voici la mort des soldats, par centaines, par milliers. *La Guerre* me paraît le plus éclatant chef-d'œuvre d'un génie que j'appellerais macabre, si je pouvais ôter au mot ce qu'il a d'un peu grimaçant et ne lui laisser, avec une horreur grandiose, que le sens et

comme la physionomie de la mort elle-même. La scène, une des plus longues et des plus « faites » de Moussorgski, se divise en trois épisodes. Le premier (la Bataille) est beau de tumultueuse fureur. Il prépare le sujet qui malgré le titre n'est pas la Guerre, mais la Mort. Quelques mesures ont suffi pour couvrir de cadavres la plaine, la plaine russe, dont la musique de Russie excelle à nous rendre sensible et presque visible l'immensité. Maintenant un court récitatif, que brisent des silences, dit la « morne sérénité » de la nuit, où les blessés gémissent. Des syncopes rudes sursautent tout à coup, et sur une âpre dissonance « paraît la Mort... Et de très loin, d'abord distraite, elle évalue la masse inerte des mourants. » Plus littérale sans doute que littéraire, cette traduction a pourtant d'heureuses rencontres. Ainsi, derrière la finale muette de ce mot assez peu poétique : « elle *évalue* », une note tenue laisse comme une longue traînée de tristesse. De cette tristesse étendue, épaissie par d'autres touches pareilles, le chant peu à peu se dégage et jaillit enfin. La Mort le chante en passant la revue de ses morts. Elle les regardait avec compassion ; maintenant elle les ranime et les re-

dresse avec orgueil. Mais aussitôt, avec une ironie atroce, elle les couche de nouveau, non plus sur le sol, mais dessous. Le mépris, si ce n'est la haine, inspire ces deux vers :

Puis vous mettez vos os blancs dans la terre;
On y dort bien à l'abri des vivants.

Mais ces deux autres qui suivent :

L'heure s'enfuit, et le jour et l'année;
On aura vite oublié votre nom...

ceux-ci de nouveau ne respirent que mélancolie et pitié. La mélodie qui défaille, les harmonies qui se désagrègent, tout enfin, comme le souvenir même, s'efface et se dissout. Ainsi, passant tour à tour de l'enthousiasme au dédain, presque au dégoût, et de la gloire à la misère, à la vanité même de mourir, la cantate funèbre et triomphale se poursuit. Elle évoque infailliblement le souvenir de *la Marseillaise*, mais par contraste, ou du moins par quelque différence, autant que par analogie. Avec l'hymne de Rouget de Lisle, celui-ci n'a de commun que le rythme, non le

mode, ni le mouvement ou la direction. Le mineur l'assombrit autant que le majeur illumine *la Marseillaise*. Et puis, et surtout, dans *la Marseillaise*, il n'y a pas ou presque pas une ligne, une force qui ne tende à monter ; pas une, au contraire, dans la *Guerre*, qui ne descende ou ne tombe. Cette diversité pour ainsi dire graphique des deux œuvres, en fait la diversité que j'appellerais éthique ou sentimentale. Sans les opposer, elle les distingue, et si c'est une *Marseillaise* que le chant de Moussorgski, c'est *la Marseillaise* de la mort.

Maintenant en voici la *Berceuse*, encore plus horrible, parce qu'elle l'est d'une plus intime et comme plus prochaine horreur. Dans la chambre où l'enfant jouait et riait hier, aujourd'hui l'enfant va mourir. La scène commence par un prélude anxieux. Sur le piano, les deux mains à l'unisson, après avoir longtemps erré, posent de sinistres accords. « Le petit pleure, » murmure la voix ; et la ritournelle aussitôt de reprendre. Inquiète et lourde, elle semble aller et venir par la chambre. « Toute la nuit, » reprend à son tour la voix, alourdie elle aussi par la fatigue, « toute la nuit, dans les larmes, la mère a veillé

doucement. » La porte s'entr'ouvre, et laisse entrer la Mort. Alors s'engage, entre la voix meurtrière et la voix suppliante et désespérément protectrice, le plus pathétique débat. Il se termine, est-il besoin de le dire, par le triomphe de la Mort. Triomphe sans gloire, celui-là, et sans éclat ; facile et lâche maléfice, que ne célèbre point une héroïque mélodie, mais que décrit jusqu'à la fin une musique admirable d'accent et d'intensité croissante, de cruauté froide et d'hypocrite douceur.

Tout est réaliste ici, dans toutes les acceptions du mot. On sait comment le génie romantique a traité naguère le même sujet, et de quel féerique prestige il en a voilé, presque paré l'horreur. La chevauchée dans la nuit et l'orage, sur la route où fuient les saules, l'enivrante et mortelle incantation du fantôme, les appels d'une voix qui tue un enfant aussi, mais en lui promettant des bijoux et des fleurs, tout cela c'est la poésie et le rêve ; c'est un idéal terrible, mais c'est l'idéal encore. Et c'est l'idéal aussi que la musique de Schubert : j'entends par là qu'elle généralise, qu'elle simplifie et qu'elle transfigure. Celle de Moussorgski ne se propose que de reproduire et

d'égaliser. Au grand parti pris de mouvement, de mélodie et de rythme, elle substitue un dialogue haché, fait, en de brèves répliques, de menaces, de plaintes et de sanglots. On meurt ici, non pas comme dans la ballade allemande, d'une mort lointaine et fantastique, mais de la commune et hideuse mort, de celle qui nous prend notre chair et notre sang dans leur berceau. Un jour que la grande artiste qui nous a fait connaître cette scène venait de la chanter au concert, une jeune femme en deuil s'approcha d'elle et, d'une voix rauque, lui dit : « Madame, c'est admirable, mais on ne devrait pas chanter en public des choses pareilles ! » — Elle avait peut-être raison. Cette mère, en tous cas, nous en rappelle une autre, dont l'enfant aussi était mort. Beethoven, l'ayant appris, vint la voir. Sans une parole, il s'assit au piano et joua longtemps. Puis il se leva, toujours silencieux, et la quitta, pour un moment consolée. Ce qu'il lui joua ne ressemblait pas sans doute à la *Berceuse de la Mort*. Sans doute il avait su, lui, le grand idéaliste, spiritualiser la douleur, en dégager l'essence et l'âme. C'en est au contraire la forme concrète et pour ainsi dire la matière, que Moussorgski réalise et renouvelle

devant nous. De là vient l'atrocité presque intolérable de sa musique. Pour qu'il soit impossible de l'entendre, et pénible d'en parler seulement ou d'en écrire, il n'est pas nécessaire que le malheur qu'elle chante nous ait frappé : c'est assez qu'il ait passé près de nous.

.

Nous voilà parvenus au terme de la « triste, effrayante et parfois funèbre promenade. » Moussorgski lui-même va mourir. Une de ses dernières mélodies, *Sans soleil*, est son dernier sanglot, son dernier soupir. Les plus dolentes complaints que la détresse d'un Verlaine ait inspirées à la musique moderne : *D'une prison*, de M. Reynaldo Hahn, ou la très subtile et très fluide chanson de M. Debussy : *Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville*, n'atteignent point à la désespérance dont ce peu de mesures débordent. Je me trompe : elles n'en débordent point, mais plutôt elles en étouffent. Cela est encore plus triste que la *Guerre*, car il n'y a là ni l'enthousiasme, ni l'héroïsme ; plus lugubre peut-être que la *Berceuse de la mort* elle-même, car, auprès de cette agonie solitaire, une mère ne veille pas. Cela est beau comme du Schumann :

beau de la même intimité, de la même intensité aussi. « J'ai trop souffert ! Pourquoi ? J'ai trop douté ! Pourquoi ? » Oh ! quel atroce martyr trahit cette double plainte, qui ne fut pas consolée, et cette double question, à laquelle il ne fut jamais répondu !

Maintenant, tous ceux que le musicien russe a chantés ne sont plus. Mort le tsar Boris ; morts « les vieux croyants, » dont le dernier acte de *Khovantchina* vit le supplice. Le paysan dort sous la neige ; les ossements des guerriers blanchissent le champ de bataille, et dans « la maison sans enfants, » le petit lit est vide. Enfin il expire lui-même, le créateur douloureux de tant de douloureuses créatures, et voici qu'entre les murs blancs de sa chambre, entre les rideaux blancs de son lit d'hôpital, toutes ces morts semblent revenir, pour se rassembler et se fondre en sa seule mort.

Dans le simple et noble livre qu'il a consacré naguère à Pasteur, M. Valléry-Radot a rappelé l'inscription qu'on peut lire sur le socle d'une statue de Perraud, le *Désespoir* : « *Ahi ! null' altro che pianto al mondo dura.* » Le musicien, comme le statuaire, n'estima rien aussi durable en ce monde que les pleurs. Rien aussi réel non

plus, et ce qu'il faut entendre après tant de choses, plus que toute chose peut-être, par le réalisme de Moussorgski, c'est la vision désolée et funèbre de la réalité.

« Je ne me souviens pas d'une Muse aimable et caressante, chantant de douces chansons au-dessus de moi... Celle qui m'a opprimé de bonne heure, c'est la Muse des sanglots, du deuil et de la douleur, la Muse des affamés et des mendiants... Ses chants simples ne respirent que le chagrin et une plainte éternelle. » Ces paroles de Nekrassof, le grand poète réaliste, il faudrait les graver sur la tombe du grand musicien réaliste Moussorgski.

TROIS CONFÉRENCES

TABLE OF CONTENTS



I

LA MUSIQUE RELIGIEUSE

A Charles Bordes.

Mesdames,

Messieurs,

Un philosophe a dit qu'on ne devrait jamais écrire que de ce qu'on aime. Pour l'orateur autant que pour l'écrivain, le précepte n'est pas toujours facile à suivre. Il l'est heureusement quelquefois, et dans la ville charmante où nous sommes, au moment de vous entretenir en peu de mots d'une école de musique sacrée et de cette musique elle-même, je suis doublement

(1) Allocution prononcée aux fêtes de la Schola paroissiale de Saint-Jean-de-Luz, le 25 septembre 1899.

heureux d'aimer les choses dont je parle et le pays où j'ai l'honneur d'en parler devant vous.

Vous savez ce qu'est en général une *Schola Cantorum*. C'est à la fois quelque chose d'ancien et de nouveau, ou de renouvelé; quelque chose qui rappelle et remplacera peut-être un jour nos admirables maîtrises du passé. Une *Schola Cantorum*, c'est une école où la musique n'est pas seulement enseignée, mais où elle enseigne; où de bonne heure, unie à des paroles divines, elle apparaît à des enfants comme l'expression, l'institutrice et la gardienne de l'ordre : de l'ordre qui est le bien comme il est le beau, de l'ordre qui est le génie et qui est aussi la vertu.

La Schola de Saint-Jean-de-Luz a quelque chose de particulier, peut-être d'unique en France. Au lieu d'être composée d'enfants, elle ne l'est que d'adultes : jeunes hommes et jeunes filles ou femmes, paysannes ou demoiselles, maîtres même et serviteurs. Ils sont tous divers, tous inégaux en apparence, mais en apparence seulement, comme les notes de la gamme, que nous appelons hautes et basses, mais qui sont toutes également nécessaires à l'existence d'un accord et à sa perfection.

J'en appelle aux auditeurs de ce matin et de tout à l'heure encore; Saint-Jean-de-Luz peut être fier de sa *Schola*, reconnaissant au prêtre et à l'artiste qui l'a fondée et qui la dirige. Mais le pays basque n'était pas indigne de la posséder. Elle est musicienne ou musicale entre toutes, votre vieille terre d'Euskaria; nulle autre en France n'est plus riche de chants plus originaux et plus colorés. Les Basques mettent de la musique dans leurs fêtes et dans leurs jeux, dans les cérémonies et jusque dans les moindres démarches de leur vie de chaque jour. Autour du foyer d'hiver les rhapsodes de village improvisent et se répondent. Si nous en croyons l'admirable conteur, le voyageur longtemps errant qu'a fixé la beauté de vos rivages, Ramuntcho revenant au pays chantait « une de ces plaintives chansons des vieux temps qui se transmettent au fond des campagnes perdues, et sa naïve voix s'en allait dans la brume ou la pluie, parmi les branches mouillées des chênes ». Pendant la partie de pelote, debout près du fronton de pierre, le crieur ne se contente pas de marquer les coups : il les chante. Enfin, parmi vous sans doute il en est plus d'un qui, se promenant le soir, s'est

arrêté pour entendre monter des eaux ou descendre des montagnes l'étrange mélodie nationale, le cri plaintif et sauvage de l'*irrintzina*.

Puisque la musique au pays basque est en quelque sorte fonction de la vie populaire, il était naturel qu'elle y devînt fonction de la vie supérieure et artistique. Elle le devient, que dis-je, elle l'est déjà grâce à la *Schola Cantorum*. Dans ce petit conservatoire sacré, dans cette école à la fois très humble et très haute, on apprend à comprendre, à aimer, et, si je puis dire, à pratiquer la musique religieuse sous ses deux formes les plus admirables. Ces formes s'appellent, du nom des deux grands hommes qui les ont fixées, le chant grégorien et le chant palestinien.

Loin de moi la pensée d'instituer entre l'un et l'autre, non pas même une querelle, mais une antithèse seulement. Plutôt que de les opposer, je voudrais, en peu de mots, les distinguer d'abord, puis les réunir.

Le chant grégorien n'est que mélodie. En théorie, sinon toujours en pratique, l'harmonie lui est étrangère et même interdite. Il ne comporte ni l'accompagnement instrumental ni le

chant à plusieurs parties. Il se sert de voix nombreuses, dont il fait une seule voix. Il est donc, si je puis ainsi parler, un minimum de musique. Il constitue la musique la plus simple, la plus purement spirituelle, et partant la moins indigne de Dieu, celle où le moins de matière et de métier se mêle à la parole et à la prière pour les appesantir ou les altérer.

Le chant grégorien est très vieux. Que dis-je ? à quelques-uns de ses caractères, de ses modes, et peut-être de ses mélodies, on le reconnaît pour le seul débris qui nous reste de la musique de l'antiquité ; de l'antiquité convertie et cédant ses cantilènes, après ses basiliques, au culte du Dieu nouveau et éternel.

Le chant grégorien est populaire. Il ressemble à la foule, dont le génie ou l'instinct a pu contribuer à le créer. Que certaines chansons de l'homme, lorsqu'il travaille, soient devenues certains de ses cantiques lorsqu'il prie, cela n'est pas impossible et cela est touchant. Il est beau qu'un art religieux et vraiment divin ne soit pas celui des savants et des habiles, mais celui des petits et des humbles, puisque le royaume de Dieu leur est promis.

Le chant palestrinien possède des beautés d'autre sorte : celles d'un art plus complexe et plus raffiné. Au point de vue de la musique pure, il est issu d'un principe contraire. Ce n'est pas la seule mélodie, c'est l'harmonie presque seule qui le constitue : l'harmonie apparue plus tard dans le monde sonore, et que dès son apparition le génie chrétien voulut aussi consacrer à Dieu. Mais les accords de Palestrina ne sont pas moins divins que les cantilènes grégoriennes. Entre ces deux modes de la prière, entre ces deux catégories de l'idéal, gardons-nous de choisir. Aussi bien, je n'ai pris la parole devant vous que pour les glorifier ensemble. Entre la monodie grégorienne et la polyphonie de Palestrina, la différence est de forme ou de surface ; la similitude est profonde et l'égalité parfaite. Oui, ces deux arts sont égaux, parce qu'ils sont également conformes ou convenables à leur objet. Et quand je m'exprime ainsi, n'accusez pas mon expression de faiblesse. On a dit — et pour qui sait entendre, c'est assez dire — que l'art est une convenance suprême. Or, il n'est pas d'art qui convienne comme le plain-chant et le chant palestrinien au service de Dieu dans la maison

de Dieu. Je sais d'autres chefs-d'œuvre religieux ou sacrés qu'une mélodie grégorienne ou qu'un répons de Palestrina ; je ne connais pas d'œuvres liturgiques ou d'église qui puissent leur être comparées.

Grégorienne ou palestrinienne, cette musique se subordonne au culte ; elle respecte le texte ; elle n'altère pas ou presque pas la durée des offices. Ne se servant que des voix, elle n'attire l'attention et ne distrait la piété par aucun spectacle ; elle n'interpose entre le prêtre et les fidèles ni la troupe des instrumentistes ni l'amas des instruments.

Plus religieuse que toute autre, cette musique est exclusivement religieuse. Docile à la parole, elle n'est pas moins soumise à l'esprit. Indifférente au monde du dehors, qu'elle n'exprime pas, rien d'impur, de profane ou seulement d'extérieur ne chante en elle. Elle ne parle à Dieu que de l'âme, et ne parlant qu'à l'âme, elle ne lui parle que de Dieu.

Enfin, si nous entendons la religion — et c'est ainsi qu'il faut l'entendre — comme un lien non seulement entre Dieu et les hommes, mais entre les hommes eux-mêmes, le plain-chant et le

chant palestrinien vont nous apparaître encore comme les types les plus achevés de l'art religieux. Homophone ou polyphone, cette musique est essentiellement collective, et, comme on dit aujourd'hui, sociale. Elle n'admet ni distinctions ni privilèges; elle proscriit le solo, cette interprétation personnelle et égoïste. Fondues en une seule, ou concertantes entre elles, aucune de ces voix ne domine ou ne dédaigne les autres; grégorien ou palestrinien, leur chant véritablement fraternel est une admirable expression par la musique, non seulement de la foi, mais de la charité.

Telles sont les deux formes par excellence de la musique liturgique. Il s'en faut, hélas! que leur excellence soit partout reconnue. Je vous parlais tout à l'heure de convenances suprêmes. Dans la plupart de nos églises elles sont gravement offensées. Pour en assurer le respect, siérait-il d'accorder un privilège à telle ou telle musique, fût-ce à la plus digne, et d'imposer partout, avec l'unité du texte, celle du chant? J'avoue que je l'ai souvent désiré. Plus d'une fois, dans nos paroisses parisiennes, j'ai souhaité qu'une grand'messe ne

fût pas chantée comme un grand opéra — ou comme un opéra bouffe, — qu'on ne donnât pas un concert autour d'un cercueil, et qu'un pèlerin, entrant dans la basilique de Montmartre, n'y fût point reçu par les accents chaleureux mais déplacés de l'ouverture d'*Obéron*.

L'Eglise est plus libérale, plus patiente, parce qu'elle est éternelle. Un grand critique d'art, Vitet, l'a très bien dit en quelques mots, par lesquels je veux finir : « Ce n'est pas à l'Eglise elle-même de prendre ici parti : son rôle en cette question est la neutralité. Sa prévoyante sagesse l'a détournée, dès le berceau, de lier ses destinées à telle ou telle forme de l'art. S'il en est qu'elle préfère, elle n'en exclut aucune, elle leur applique à toutes sa maxime : *In dubiis libertas*... C'est par cette tolérance, pour le dire en passant, que le catholicisme est devenu d'âge en âge le père et l'inspirateur des beaux-arts. Le plain-chant ne doit donc pas s'attendre à être protégé, soutenu, défendu d'autorité; il n'y a de salut pour lui que dans d'intelligents secours et de libres sympathies : c'est là ce qu'il faut lui conquérir, et voilà pourquoi la critique est en droit de plaider sa cause. »

Pour le chant palestrinien comme pour le plain-chant, n'en demandons pas davantage. Ne recourons pas à l'autorité de l'Eglise; mais qu'il nous soit permis de beaucoup espérer de ses préférences. Protégés sans être imposés, que ces deux arts se répandent; qu'ils triomphent par la diffusion pacifique de leur sereine beauté. La critique, avons-nous dit tout à l'heure avec un de nos maîtres d'autrefois, la critique est en droit de plaider leur cause. Je voudrais qu'elle eût mieux usé de ce droit aujourd'hui. Laissez-moi croire du moins qu'elle n'en a pas abusé et qu'elle a pu conquérir à cette cause deux fois sacrée vos « libres sympathies » et vos intelligents secours ».

II

LES JEUNES FILLES DANS LA MUSIQUE (1).

Pour ma fille quand elle aura quinze ans.

Mesdames,

Mesdemoiselles,

J'avais songé d'abord à vous parler de ce que la musique est pour vous. Mais je me suis dit aussitôt que vous le saviez sans doute beaucoup mieux que moi-même. La musique est pour un grand nombre de vous un plaisir, une joie, en attendant — le plus longtemps possible — qu'elle devienne une consolation. Elle répond à cer-

(1) Conférence faite au couvent de l'Assomption de Paris, le 9 janvier 1900.

taines exigences de votre raison, à certains désirs, mystérieux mais impérieux, de votre cœur. Pour d'autres — que j'aime à croire moins nombreuses, mais dont je connais pourtant quelques-unes, la musique n'est qu'une nécessité, j'allais dire une formalité de la complète éducation que vous recevez ici : devoir de couvent et de famille, en attendant qu'elle devienne un devoir du monde, un des innombrables ennuis, une des pires corvées de la vie de société et de salon.

Mais savez vous aussi bien ce que vous êtes pour la musique, ou plutôt dans la musique ? En ce royaume, où résident, comme disait Hoffmann, les enchantements célestes des sons, vous avez une place, une demeure permanente et très haute. Mon éminent collaborateur et ami, M. René Doumic, vous avouait naguère que la littérature de certaines époques, celle du moyen-âge, entre autres, vous avait été sévère. La musique au contraire ne vous a jamais témoigné que bienveillance, admiration et tendresse. Elle vous a fait une si grande place, que je ne saurais la mesurer tout entière aujourd'hui.

Et d'abord, vous parlant à toutes, mesdames et mesdemoiselles, c'est de vous seules, mesde-

moiselles, que je parlerai. Je ne célébrerai ni les épouses, ni les mères, fût-ce l'Alceste de Gluck, la Léonore de Beethoven ou la Fidès de Meyerbeer. Et parmi les jeunes filles encore il me faudra choisir, car vous êtes trop, et votre théorie innombrable et charmante ferait les frais ou les honneurs d'une causerie qui ne finirait pas. Je viens de parcourir rapidement à votre intention l'histoire de la musique, et je l'ai trouvée pleine de vous. A l'origine, et peut-être au sommet de notre art, — c'est dans le plain-chant que je veux dire — j'ai rencontré d'abord la jeune fille par excellence, la Vierge des vierges, celle que le moyen âge a glorifiée par les pierres de ses cathédrales et par les notes de ses mélodies.

Les siècles suivants ne lui furent pas infidèles et les noms seuls de Palestrina, de Pergolèse et de Rossini, de Schubert et de Gounod, pour ne citer que des morts, vous rappellent assez que la musique n'a jamais cessé de prodiguer à la Vierge les *Stabat Mater* et les *Ave Maria*, lui consacrant ainsi les formes successives et diverses d'un génie éternellement renouvelé.

Que dis-je, n'est-ce point à une vierge que

la musique est consacrée elle-même ? Seule de tous les arts, la musique peut s'enorgueillir d'un patronage féminin, et Cécile, une jeune fille, est la sainte des musiciens.

Je vous le répète, vous remplissez la musique entière. Les trouvères vous ont célébrées jadis. Un des plus anciens mystères représentés et chantés à l'église est celui des vierges sages et des vierges folles. Dans ce *Jeu de Robin et de Marion* qu'on pourrait appeler notre premier opéra-comique, une de vous déjà se conduit bravement. Quelquefois la musique s'est permis de se moquer de vous, témoin certain tableau musical de mœurs italiennes et populaires : *Le bavardage des femmes au lavoir*. Mais le plus souvent, pour ne pas dire toujours, la musique vous aime et vous aime toutes. Elle vous aime espiègles et rieuses, comme les soubrettes de notre vieil opéra-comique français, ou comme ces petits démons de la comédie musicale italienne, dont la Rosine de Rossini demeure le type achevé. Elle vous aime sous le peplum antique, noblement filiales ou fraternelles, comme l'une et l'autre Iphigénie du grand Gluck. Mélancoliques et pensives, la musique vous aime encore. Ouvrez au hasard

Schubert ou Schumann, les deux grands maîtres du *lied* allemand : vous vous reconnaîtrez souvent dans leurs chefs-d'œuvre. A l'un vous avez inspiré les *Plaintes de la jeune Fille, la jeune Fille et la Mort, la jeune Religieuse*. A l'autre — je cite au hasard — cette exquise mélodie : *le Noyer*, qui chante l'une de vous rêvant son premier rêve, et cette autre mélodie encore, où le poète et le musicien invoquent ensemble, avec le même enthousiasme, « la pure, la douce, la belle, la claire... » Ils ont raison et voilà bien tous vos noms.

Plus près de vous et jusque dans le répertoire contemporain, je vous rencontre encore. Gounod, après Shakespeare, a choisi parmi vous la plus exquise de ses figures féminines et l'une des joyeuses commères du *Falstaff* de Verdi, Nanette, est des vôtres. Enfin je sais un opéra de M. Saint-Saëns, qui, s'il n'est pas fait pour vous tout entier, l'est du moins en partie et dans sa partie la plus charmante. Non seulement pour vous, mais en quelque sorte de vous, et de vous toutes, religieuses et pensionnaires qui m'écoutez ici. Le second acte de *Proserpine* est la représentation scénique et musicale d'un couvent qui

pourrait être le vôtre. Cet acte se jouerait facilement ici. Le décor et les personnages sont prêts. Une seule chose y arrive, qui ne se passe pas dans vos parloirs : c'est une demande en mariage ; mais cet épisode même ne serait peut-être pas pour vous déplaire. Tout le reste est d'une ressemblance parfaite. Au calme, à la pureté de la musique, à son ordre tranquille, vous reconnaîtrez votre séjour, vos gardiennes, vos compagnes et vous-mêmes ; et vous diriez — tout bas, car vous êtes modestes — que ce tableau musical est votre portrait et qu'il est délicieux.

Mais il existe de vous des portraits plus que délicieux : admirables, et le musicien qui les a tracés s'appelle Richard Wagner. Dans l'œuvre de Wagner, je parle de son œuvre wagnérienne, il y a quatre jeunes filles : Eva, des *Maîtres Chanteurs* ; Elsa, de *Lohengrin* ; Senta, du *Vaisseau Fantôme* et Elisabeth, de *Tannhäuser*. Je les range ainsi non pas selon leur âge, mais suivant leur mérite et leur beauté. Je ne vous dirai rien d'Eva, la moins intéressante, peut-être parce qu'elle fut la plus heureuse. Les *Maîtres Chanteurs* sont le seul opéra de Wagner qui finisse, comme au bon vieux temps, par un

mariage. C'est d'Elsa, de Senta et d'Elisabeth que je veux vous parler.

En créant ces trois figures virginales, le grand poète-musicien vous a placées à une hauteur religieuse et morale où vous n'aviez peut-être pas encore atteint. Pour vous et par vous son génie a réalisé, ou plutôt symbolisé, en même temps l'idéal de la foi et celui de la tendresse, du dévouement et du sacrifice, autrement dit de la charité. Ce double idéal, vous le connaissez bien : c'est celui qui chaque jour vous est proposé ici.

Un des caractères principaux — et commun aux trois œuvres qui nous occupent — du génie de Wagner, c'est l'idéalisme : entendez par là, comme le dit très bien un des commentateurs du maître, « la constante subordination du fait à l'idée (ou plutôt au sentiment) qui l'engendre ou qu'il fait naître. La fable, dans le drame de Wagner, nous présente des événements singulièrement tragiques ; mais ce n'est pas par ces événements eux-mêmes que le poète attire l'attention du spectateur. Ce qui en fait tout l'intérêt, ce que le drame nous présente avec insistance, ce sont tout au contraire les états d'âme que traversent

les personnages, soit qu'ils suscitent ces événements soit qu'ils en deviennent les victimes (1). » Dans sa *Lettre sur la Musique*, en tête de ses *Quatre poèmes d'Opéra*, dont les trois premiers sont justement ceux du *Vaisseau Fantôme*, de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, Wagner lui-même s'explique sur ce caractère d'intériorité de son drame musical. Il se flatte d'avoir fait pour la première fois dans le *Vaisseau Fantôme* une large part à ce qu'il appelle les motifs internes de l'action : « Vous trouverez, ajoute-t-il, déjà plus de force dans le développement de l'action de *Tannhäuser* par des motifs intérieurs. La catastrophe finale naît ici, sans le moindre effort, d'une lutte lyrique et poétique où nulle autre puissance que celle des dispositions morales les plus secrètes n'amène le dénouement. De même l'intérêt de *Lohengrin* repose tout entier sur une péripétie qui s'accomplit dans le cœur d'Elsa et qui touche à tous les mystères de l'âme. La durée d'un charme qui répand une félicité merveilleuse et remplit tout de la sécurité la plus entière, dépend d'une seule condition, c'est que

(1) M. Chamberlain.

jamais ne soit proférée cette question : « D'où viens-tu ? » Mais une profonde, une implacable détresse arrache violemment d'un cœur de femme cette question comme un cri, et le charme a disparu. »

Voilà, ramené en quelque sorte du dehors au dedans, tout le sujet de *Lohengrin*. Sauvée d'abord pour avoir cru, Elsa ne finira par se perdre que pour avoir douté. Sa vertu, son bonheur, tout son être esthétique et moral ne consiste que dans la foi ; la faute ou le péché d'où provient son irréparable ruine, n'est qu'une faute, et d'un seul moment, contre la foi. Cette foi, si ferme et si robuste au premier acte, qu'elle force le miracle et fait descendre au secours de l'innocence un chevalier divin ; cette foi, chancelante au second acte, et comme ternie par le souffle impur d'Ortrude la mauvaise conseillère ; cette foi, qui succombe au troisième acte en dépit des assurances, des adjurations de l'époux qui pressent le péril et ne peut l'écarter, voilà toute la matière dramatique et psychologique de *Lohengrin*. On a le droit d'affirmer qu'il n'y en eut jamais de plus pure et je dirais de plus idéale, si les deux mots se pouvaient associer.

Ne vous méprenez pas, je vous prie, à mes paroles, et ne m'accusez pas de fausser ou seulement de restreindre au mysticisme seul le sentiment du chef-d'œuvre de Wagner. La foi qu'il exprime et que j'essaie d'analyser devant vous ne se borne point aux choses surnaturelles. Vertu même terrestre, elle a sa part et son rôle dans les plus belles de nos amours humaines, dont elle est à la fois la condition et la sauvegarde. On veut aujourd'hui faire de vous des êtres de science; demeurez aussi, demeurez en tout des êtres de foi. Une admirable pièce de Victor Hugo porte ce titre: « *Que nous avons le doute en nous.* » En disant : *nous*, c'est nous autres hommes que le poète voulait dire; c'est à l'une de vous, plus heureuse que lui-même, qu'il dédiait sa plainte et qu'il portait envie. C'est contre le doute qu'un des premiers chefs-d'œuvre et l'une des plus touchantes héroïnes de Wagner vous mettent en garde. L'un et l'autre vous enseignent à ne le point accueillir, et si malgré vous il s'insinue en vous-mêmes, à le combattre et à en triompher.

Les deux héroïnes wagnériennes dont il me reste à vous parler sont encore, au point de vue

moral, supérieures à Elsa. L'une est délivrée, ou du moins devait l'être ; les deux autres sont libératrices. Elsa n'est que le sujet ; Senta et Elisabeth sont les instruments ou les ouvrières de la rédemption, de ce mystère dont l'idée a préoccupé Wagner depuis ses premières œuvres, que nous étudions ensemble, jusqu'à *Parsifal*, son œuvre suprême et comme son testament.

Voici le sujet légendaire du *Vaisseau Fantôme*, ainsi que nous appelons en français *der Fliegende Holländer* (le *Hollandais volant*).

Pour avoir défié Dieu dans une heure de péril, un marin hollandais est condamné à errer sans fin sur les mers. Une fois tous les sept ans, et pour un seul jour, il aborde et demande à de nouveaux rivages la jeune fille dont l'amour, plus fort que son crime, doit le sauver. Au fond d'un golfe du Nord, il la rencontre enfin. Elle l'attendait. Senta, la fille du marin Daland, avait entendu conter l'histoire du nocher sombre, et la pitié d'une telle infortune avait rempli et comme enchanté son cœur. Elle l'attendait, celui dont le portrait mystérieux ornait la muraille de la salle. Elle l'attendait, insensible et comme détachée désormais de ce qui n'était pas lui, absente du

monde réel et de la vie, sourde à la voix de ses compagnes, aux reproches même d'Erik le chasseur, son fiancé d'autrefois. Elle l'attendait, absorbée et perdue en son hallucination de miséricorde et d'amour. Et voici que sur le seuil de la maison, pareil à l'image familière, un soir l'étranger parut. Le père de Senta l'avait rencontré sur la plage ; sans le connaître il l'amène à sa fille et le lui propose pour époux. Ainsi la rédemption allait s'accomplir. Hélas ! pour avoir surpris auprès de la jeune fille Erik lui disant un éternel adieu, le Hollandais la crut parjure et remonta désespéré sur son navire. Mais à peine avait-il levé l'ancre, que Senta, fidèle jusqu'à la mort, se précipita dans les flots. Le vaisseau fantôme aussitôt s'engloutit, et vers le ciel on vit s'élever, à jamais réunies, l'âme sauvée et l'âme libératrice.

Dans un discours académique, M. Brunetière parlait un jour de certaines créatures pour lesquelles donner et se donner soi-même n'est pas une vertu, mais un besoin. L'héroïne du *Vaisseau Fantôme* est de celles-là. Le grand élément et comme le ressort moral de ce drame et de ce personnage, c'est la pitié : une pitié si large, qu'elle s'exerce et s'étend pour ainsi

dire au delà de la nature et de la réalité. Les raisons de ce cœur de femme sont de celles que la raison ne connaît pas. Un des commentateurs les plus pénétrants de Wagner ne s'y est pas trompé : « Absolu, dit-il, inexpliqué, inexplicable, tel est le dévouement de Senta... Nous avons peine à croire que la contemplation d'un portrait et la méditation d'une légende, amènent une humble jeune fille à des résolutions aussi terribles que celles dont nous allons voir l'accomplissement. Il est déraisonnable qu'elle se livre à une telle folie d'héroïsme, qu'elle se voue d'avance au salut d'un personnage mystérieux, nié de quelques-uns, redouté de beaucoup, qui ne viendra sans doute jamais, qui logiquement, naturellement, ne peut venir (1) ».

Tout cela est vrai, et pourtant la destinée — ou la vocation — de Senta est-elle donc si rare ? Faisons, si vous le voulez bien, un pas de plus, et ce sujet, déjà si haut, élevons-le d'un degré encore. Il est des jeunes filles que la souffrance attire, pour la soulager ; la maladie, pour la guérir ; le mal, que d'autres commettent,

(1) Alfred Ernst, *L'Art de Richard Wagner*.

pour l'expier. Une image aussi, longuement contemplée, fait en elles ce miracle, et de Celui que cette image représente on leur dit parfois que « logiquement, naturellement, il ne peut venir ». Il vient cependant, par d'autres voies ; elles le reconnaissent, elles le suivent, le fiancé douloureux et sombre, et comme l'enthousiasme humain de Senta, leur divin enthousiasme, « que notre esprit quelquefois refuse d'admettre, se prouve à notre cœur par le sacrifice même qu'il provoque et qui se réalise à nos yeux (1) ».

J'arrive, pour finir par elle, à la plus exquise, à la plus vraiment chrétienne de ces trois figures féminines. « Sainte Elisabeth, priez pour nous ! » C'est en prononçant ces mots que Tannhäuser meurt auprès d'Elisabeth, morte pour le sauver. Elisabeth est au-dessus d'Elsa par l'intégrité et par l'efficacité de sa foi. Dévouée comme Senta jusqu'à la mort, elle est plus humaine et pour ainsi dire plus vraie, parce que rien d'imaginaire ou de fantastique ne se mêle à son amour. Sa destinée ou sa mission peut se résumer en quelques mots. Celui qu'elle aimait a péché

(1) Alfred Ernst ; *loc. cit.*

contre le ciel et contre elle-même ; elle s'offre elle-même en sacrifice pour lui rouvrir le ciel.

Le troisième acte de *Tannhäuser* est un chef-d'œuvre, sans précédent et sans pareil jusqu'ici, de beauté poétique et musicale, morale et religieuse. Il pourrait avoir comme épigraphe cet article du Symbole : « Je crois à la communion des saints et à la rémission des péchés », car il n'est que la transposition dans l'ordre de l'art de ces deux vérités de la foi.

Dans la vallée de la Wartburg, un jour d'automne, Elisabeth est à genoux devant la croix du chemin. Elle attend les pèlerins qui reviennent de Rome, et dans leurs rangs elle espère trouver Tannhäuser absous. Les voici ; à leur approche elle se lève et regarde : Ils passent, ils sont passés et Tannhäuser n'était point avec eux. Alors, poussant un grand cri, elle retombe et prie. Sa prière est une des pages capitales et de son rôle et de l'ouvrage entier. Elle est un peu longue, a-t-on dit. Mais c'est qu'il y fallait mettre tant de choses ! Il fallait qu'Elisabeth y rassemblât tous les trésors de son être ; que de sa jeunesse et de son amour, de son innocence et de son bonheur elle fit ici la totale et suprême oblation. Il

fallait en quelque sorte qu'on entendît son âme se détacher, et que ce détachement n'eût rien de brusque ou seulement de matériel. Or c'est bien par l'immatérialité que la prière d'Elisabeth est le plus admirable. Il n'y a là, disent quelques-uns, que des accords. Et quand cela serait ? Y a-t-il donc autre chose en presque toute la musique de Palestrina ? Mais cela n'est pas. Si la prière d'Elisabeth est belle par les harmonies qui l'accompagnent et justement par certaines consonances et certaines successions assez palestriniennes, elle ne l'est pas moins par le mouvement, les sonorités, les modulations, et par la mélodie elle-même. Tout est uniforme, ainsi qu'il convient. Le *tempo* ne varie qu'une ou deux fois, et à peine. Même parti-pris d'unité dans la couleur tonale. Les modulations rares, sobrement expressives, ne s'écartent légèrement du ton préétabli, que pour y revenir aussitôt. Rien de plus grave et de plus doux que l'orchestre : les instruments à vent, seuls jusqu'à la fin, tiennent de longs accords. On n'entend pas un archet mordre sur une corde. Quand à la mélodie, elle est à la fois tranquille et suppliante. « Opérez votre salut, a dit saint Paul, avec crainte et tremblement. » —

« Toutefois, ajoute Bossuet, il faut encore bannir l'agitation et l'inquiétude de cette recherche. Telles sont bien les dispositions d'Elisabeth opérant un salut plus cher que le sien, et dans la suprême oraison de la jeune fille, dans cette mélodie à la fois si humble et si persévérante, on ne sait qu'admirer davantage, ou le tremblement et la crainte, ou la confiance et la paix.

C'est ici le sommet de *Tannhäuser* c'est ici que le drame a son dénouement, dénouement tout intérieur, comme Wagner lui même l'a dit, et dont la mort d'Elisabeth n'est que le signe sensible. Toute fin dans Wagner est haute, mais il n'y en a pas de supérieure à celle-ci. La fin de *Lohengrin* même est en quelque sorte moins finale : elle a quelque chose d'incertain et de suspendu. *Lohengrin* s'achève par un cri d'Elsa demeuré sans réponse, par un appel dont on se demande s'il sera jamais entendu. L'ordre du bien est renversé dans *Lohengrin* ; dans *Tannhäuser* il est rétabli. On emporte de *Lohengrin* la tristesse du mal peut-être irréparable, *Tannhäuser* laisse en nous la joie et la paix divine du mal à jamais réparé.

Ai-je tenu parole, mesdemoiselles ? J'ai du

moins tâché de vous montrer l'honneur que vous fait la musique et celui qu'elle reçoit de vous. Il faut que cet hommage réciproque soit éternel. La musique, je m'en porte garant, ne vous le refusera jamais ; jamais elle ne cessera de choisir parmi vous ses modèles, ses types achevés de beauté, de grâce et de vertu. Mais vous, à votre tour, ne la traitez pas à la légère. En dépit de la définition vulgaire, sachez que la musique est beaucoup plus et beaucoup mieux qu'un « art d'agrément. » Art d'agrément ! Oh ! l'insuffisante, et je dirai volontiers l'injurieuse appellation ! N'y souscrivez jamais. Ne soyez rien, plutôt qu'être seulement des pianistes de salon ou des « cantatrices mondaines. » Ayez de la musique une plus noble pratique et surtout une intelligence plus haute. Tenez-la pour une expression de la vie, de la vie intérieure et morale, la plus réelle et la plus précieuse. Croyez en la musique avec cette foi, chérissez-la de cet amour, dont elle vous apprend ou vous rappelle, par de si nobles leçons, que votre jeunesse, votre faiblesse même n'est pas incapable. Au tyran qui la menace, l'Iphigénie de Goethe répond : « O roi, n'outrage pas mon sexe infortuné ! Nos armes, bien qu'au

dessous des vôtres, ne sont pas pour cela sans noblesse. » Cette noblesse de vos armes, ces héroïnes de la musique viennent de vous l'attester. Elsa Senta, Elisabeth, vous ont offert non seulement un intérêt de sympathie, mais des exemples de conduite. Pour votre repos et votre bonheur je souhaite que vous n'ayez pas un jour à les suivre ; c'est du moins l'honneur de la musique de vous les avoir proposés.

III

VERDI (1)

A René Doumic.

Mesdames,
Messieurs,

Il existe un secret rapport et comme une harmonie mystérieuse entre l'Italie et le printemps, entre la saison où les choses renaissent et l'heureuse contrée où s'accomplit d'abord, il y a quatre cents ans, la renaissance de l'esprit.

Quand je parle ici de l'Italie, c'est de l'Italie tout entière et, pour ainsi dire, corps et âme, que je veux parler. Ce n'est pas seulement sa nature

(1) Conférence faite à la *Société des conférences*, le 8 avril 1902.

ou ses paysages, mais son génie; c'est l'art autant que le ciel italien, dont chaque année, à l'époque où nous sommes, le souvenir et l'amour se réveillent en nous.

Plus d'une fois, dans l'ordre seul de la musique, j'ai senti cette correspondance profonde. C'était la coutume naguère, un peu la mode aussi, d'aller tous les ans, le vendredi saint, entendre à Saint-Eustache le *Stabat Mater* de Rossini. On se rendait à la vieille église des Halles en pèlerinage d'avril. Au dehors embauaient les premières charrettes de fleurs. Au dedans, une grande artiste, fille d'un artiste plus grand encore, madame de Caters, née Lablache, emplissait l'immense vaisseau du rayonnement de sa voix.

Depuis ces jours déjà lointains, le hasard a multiplié ces rencontres heureuses et mainte fois encore le prestige de la musique italienne s'est mêlé pour nous au charme du printemps. C'est au printemps que vinrent à nous les dernières œuvres de Verdi, les plus belles : *Aïda*, le *Requiem* à la mémoire de Manzoni et *Falstaff*. Voilà pourquoi j'ai souhaité d'attendre l'avril pour vous parler d'un artiste d'Italie et d'un

artiste qui, pendant le demi-siècle que dura sa carrière, n'a fait que se transformer et se rajeunir.

Decelui-là nous pourrions dire avec Bossuet : « L'homme intérieur, au lieu de vieillir, se renouvelle de jour en jour. Vous voyez qu'il avance en âge. En est-il plus vieux? Nullement. Au contraire, il est plus nouveau. » C'est de lui que fut prononcée la parole du prophète : « Votre jeunesse sera renouvelée comme celle de l'aigle. »

Oui, l'auteur d'*Ernani*, de *Nabucco* et d'*I Lombardi* ; de *Rigoletto*, du *Trovatore* et de la *Traviata*, de *Don Carlos* et d'*Aïda*, du *Requiem*, d'*Otello* et de *Falstaff*, celui-là s'est renouvelé jusqu'à la fin. Mais jusqu'à la fin aussi il s'est confirmé dans sa propre nature et dans celle de sa race. Devenant de plus en plus grand, il est demeuré lui-même. Il a donné l'exemple, deux fois admirable, de l'évolution ou du progrès, et de la constance ou de la fidélité, et ces deux points feront l'objet et le partage de notre causerie.

I

Lorsque le premier opéra de Verdi, *Oberto conte di San Bonifacio*, fut représenté sur le théâtre de la Scala de Milan, en 1839, la musique italienne était en péril. Rossini l'avait abandonnée depuis dix ans. Mort depuis quatre ans, Bellini l'avait attendrie sans doute, mais alanguie aussi, d'une langueur que Donizetti n'aurait pas suffi peut-être à guérir. Verdi vint la ranimer. Il ne le fit pas sans quelque rudesse, mais la vie qu'il lui rendit était assez puissante pour la soutenir pendant cinquante ans, et cinquante ans après pour la renouveler.

S'il est vrai, suivant une célèbre formule de Taine, que l'idéal dans l'art ne soit que la manifestation d'un caractère essentiel et dominant, on pourrait assurer que la force fut constamment

l'idéal de Verdi. Selon certains philosophes ou métaphysiciens de notre art, l'objet de la musique et ce qu'elle a pour fonction, pour essence même, d'exprimer, c'est beaucoup moins la nature ou la qualité du sentiment que ce n'en est le degré, l'énergie et l'élément en quelque sorte dynamique. A l'appui de cette théorie, on ne trouverait pas de meilleurs arguments que les premières œuvres de Verdi. « Je suis une force qui va », dit le Hernani de Victor Hugo. La musique inspirée par le drame du poète et celle encore de quelques opéras qui suivirent n'est guère autre chose ; mais cette force va si droit, si vite et si loin, qu'on lui pardonne, emporté par elle, et sa violence et même sa brutalité.

L'Italie d'alors avait besoin de cette force ; elle l'attendait. A la terre de beauté, depuis si longtemps la terre d'esclavage, son esclavage enfin commençait à peser. Le génie étincelant mais léger de Rossini ; celui de Bellini, mélancolique et frêle, avait cessé de répondre ou du moins de suffire à l'état des esprits et des âmes. Ce que l'Italie « des années quarante » espérait, exigeait de sa musique, ce n'était plus l'agrément ou la volupté, mais l'action et l'action héroïque,

l'appel au combat et des promesses de victoire et de liberté.

Verdi lui donna tout cela. Si jamais on écrivait cette histoire de l'énergie nationale en Italie que souhaitait un jour Stendhal, Verdi mériterait qu'un chapitre lui fût consacré. Grand homme italien, celui-là l'a été de plus d'une manière. Sa musique, a dit Rossini, portait un casque, et c'est du mot de Shakespeare : « O ma belle guerrière ! » que le peuple qu'elle venait affranchir aurait pu la saluer. Jamais on ne vit plus étroit accord entre l'œuvre, le moment et le milieu. Le nom même du maître avait, comme ses mélodies, quelque chose d'éclatant. Verdi ! Cela sonne et monte plus haut que Bellini, dont la désinence tombe et meurt. Ce nom parla même aux yeux comme cette musique aux oreilles et aux cœurs. On l'inscrivait sur les murailles et dans les cinq lettres qui la composent, ce n'était plus VERDI qu'on lisait ; c'était *Vittorio Emanuele Re D'Italia* ; c'était un signe, que l'oppressur ne pouvait proscrire, de ralliement, de révolte et de liberté.

Force nationale et populaire, la musique de Verdi ne cessa jamais d'être une force esthétique.

De même que chez Rossini tout se changeait en joie, tout chez Verdi se tournait en énergie. Comme l'un par trop de légèreté, l'autre, par trop de vigueur, dénatura quelquefois la nature et manqua la vérité. Mais lorsqu'il la rencontrait, que la rencontre était belle ! Ouvrez les trois partitions les plus caractéristiques du maître, sinon les plus parfaites : *Rigoletto*, le *Trovatore* et la *Traviata*. La force y éclate à chaque page. En rappellerons-nous certains éclats ? C'est le quatuor de *Rigoletto*, chef-d'œuvre de musique dramatique et de musique pure ; dans la *Traviata*, au moment de la séparation, c'est l'admirable cri, l'un des plus déchirants qu'ait jamais jetés une créature, une créature d'amour ; c'est le *Miserere* du *Trovatore*. En chacun des trois ouvrages, c'est un jaillissement perpétuel de passion et de vie ; ce sont des accents de joie ou de douleur si justes, si vrais, si spontanés, que la réalité même les arrache parfois malgré nous de nos lèvres et de notre cœur.

On rapporte ce trait de Cavour, qui pourtant n'était pas musicien. Un jour, en 1859, à l'heure où se jouait le destin de sa patrie, le ministre attendait le signal de l'intervention de la France.

La dépêche espérée n'arrivait pas. Elle arrive enfin. Cavour l'arrache des mains du messenger, l'ouvre, la lit, et son visage s'illumine. Il veut parler, mais les mots lui manquent. Il chancelle, on croit qu'il va tomber et l'on s'empresse autour de lui, quand tout d'un coup, à pleine voix, il entonne la fameuse cabalette du *Trovatore* : *Di questa pira!* La musique, — et cette musique seule, — avait été capable d'égaliser son émotion, de la traduire et de l'en délivrer.

Devenu le musicien de *Rigoletto*, du *Trovatore* et de la *Traviata*, Verdi pouvait le demeurer. Au maître qui venait de la ranimer, l'Italie n'aurait pas demandé davantage. Mais il se fut à lui-même plus sévère. Ayant raffermi le génie de sa race, il souhaite de l'accroître et de le purifier.

Alors commença l'évolution, ou plutôt l'ascension glorieuse que la mort seule devait couronner. Il y a loin d'*Oberto di San Bonifacio* à la *Traviata*, de la *Traviata* à *Don Carlos*; mais de *Don Carlos* à *Otello*, à *Falstaff*, il y a plus loin encore, en montant toujours.

Inégale et comme indomptée dans les premières partitions du maître, la force, dans celles qui

suivent, se discipline et se distribue. En ses opéras d'autrefois, Verdi ne marquait pour ainsi dire que les sommets. Il est vrai que c'était d'une flamme ; mais le vide n'en paraissait que plus profond entre les cimes. C'est ce vide que vinrent combler une *Aïda*, un *Otello*, un *Falstaff*. *Otello*, *Falstaff*, ne sont les chefs-d'œuvre de Verdi, que parce qu'ils sont des œuvres plus égales et plus unes ; des drames en musique et non des rapsodies ; des œuvres de génie, comme les précédentes, mais, ce que les précédentes n'étaient pas, des œuvres de tenue et de style. La vérité ne se contente plus d'y frapper de grands coups et d'y jeter des éclairs ; tout en est illuminé, tout en retentit.

Il y a plus, et la force, qui s'est mieux répartie en ces dernières œuvres, s'y est également affinée.

Stendhal a quelque part une comparaison peu respectueuse et d'ailleurs injuste pour notre alexandrin français. Il l'appelle : « une paire de pincettes brillantes et dorées, mais droites et raides. Elle ne peut fouiller dans les recoins. » La musique de Verdi fut d'abord quelque chose d'analogue. Avec l'éclat de l'or, elle eut trop de rectitude et de rigidité. Mais elle s'assouplit par

degrés. Un jour vint où, non moins brillant, mais plus flexible et plus curieux, l'instrument pénétra jusqu'au centre, jusqu'au nœud de la vie. Alors il en surprit et j'allais dire il en toucha tous les secrets.

Sans doute, en ses premières œuvres mêmes, le musicien avait traduit, — on sait avec quelle puissance, — des caractères et des situations : le *Miserere* du *Trovatore* et le dernier acte de la *Traviata* ; mainte page de *Rigoletto* ; dans *Don Carlos*, le monologue de Philippe II et le duo qui suit avec le Grand Inquisiteur, sont des pages admirables. Elles le sont en quelque sorte tout d'une pièce et par un grand parti-pris : non pas certes par l'immobilité, car le génie de Verdi consista toujours dans le mouvement autant que dans la force, mais par l'uniformité d'un sentiment très général et pris en bloc. Or voici que dans *Aïda*, plus encore dans *Otello* et dans *Falstaff*, les nuances, toutes les nuances paraissent, les plans se distinguent et la perspective s'établit, la vérité se répand et se divise à l'infini.

Lisez le second acte d'*Otello*. Il ne se compose guère que de deux scènes entre Otello et Iago,

mais capitales, et qui révèlent une connaissance, une expression de l'âme, en un mot une psychologie musicale où Verdi n'avait jamais atteint. On l'a dit — et c'est Stendhal encore, — avant de céder à la jalousie, le cœur humain « rend plus d'un combat ; il est agité par plus d'un doute avant de renoncer pour toujours au bonheur suprême et le plus grand qui existe sur cette terre de ne voir que des perfections dans l'objet aimé ». Verdi l'a compris et dans ce second acte, admirable de finesse et de précision autant que de passion et de violence, il a, lui aussi, livré plus d'une bataille. Conflit entre Otello et Iago ; dans le cœur du seul Otello, conflit encore. De cette double mêlée, la musique suit les vicissitudes sans nombre et les moindres hasards. Pas une péripétie, pas un détail n'échappe à sa fidèle, scrupuleuse imitation. Elle accuse le contraste des deux âmes, elle accompagne le travail et l'action, ou plutôt la réaction, — je prends le mot presque au sens chimique, — de l'âme empoisonneuse sur l'âme empoisonnée. Elle compte les gouttes de venin, elle note le moindre frisson et de même que dans le drame le sentiment se renouvelle sans cesse par les images verbales, il

s'accroît et se multiplie dans la musique par les figures sonores.

Le dernier acte ne témoigne pas d'un moindre progrès dans la psychologie musicale, dans l'expression de l'âme par les sons. Ce qui fait de la scène du *Saule* une page admirable, supérieure à celle même de Rossini, dont il ne faut pourtant pas médire, c'est, dans l'unité, la variété minutieuse ; ce sont les mille nuances de vérité secondaire qui concourent à la vérité générale et se fondent en elle ; c'est je ne sais quoi de mobile, ondoyant et divers où se reconnaît la vie, non seulement de notre âme entière, mais de chacune des passions de notre âme.

A l'autre extrémité et comme au pôle contraire de la musique, *Falstaff* est vrai de la même vérité totale et particulière à la fois. *Falstaff* est une comédie d'intrigue ou d'action et de mouvement, et cela est bien ; mais *Falstaff* est encore, et ceci est mieux, une comédie de mœurs et de caractères. Les personnages d'*Otello* vivent d'une vie tragique et ceux de *Falstaff* d'une vie allègre, mais de la vie qui les anime, les uns et les autres vivent tout entiers ; elle circule en eux comme le sang à travers le réseau délié de leurs veines. Joie ou

douleur, quelle que soit désormais la passion qu'il plaît au maître de rendre, il n'en laisse plus rien échapper. Autant que le fond et l'essence même, il en exprime les dépendances, les accessoires et les alentours. Il ne tire plus de l'âme humaine une seule note dont les harmoniques ne résonnent aussitôt, et la finesse de son art en égale la plénitude et la fermeté.

II

Cet art qui s'est accru pendant cinquante ans, pendant cinquante ans ne s'est jamais contredit. Pour s'élever de plus en plus haut, Verdi ne s'est appuyé que sur son génie et sur celui de sa race. On l'a dit en termes pittoresques : c'est sur ses épaules à lui qu'il est toujours monté.

Écoutons ses derniers opéras : nous n'y trouverons pas un écho de la grande voix, de la voix terrible dont la fin du dix-neuvième siècle a retenti. Si l'on voulait définir sommairement le drame wagnérien, peut-être suffirait-il de dire : d'abord qu'il est légendaire, ensuite qu'il est symphonique, et symphonique deux fois, l'étant également par l'emploi du *leitmotiv* et par la subordination des voix à l'orchestre.

Otello ni *Falstaff* ne présentent aucun de ces trois caractères.

Sans doute, en l'un comme en l'autre ouvrage, le rapport entre les éléments ou les facteurs sonores : orchestre et voix, apparaît mieux réglé, plus harmonieux et comme plus équitable ; mais il n'y est pas interverti. L'orchestre, il est vrai, n'a plus de commun que le nom avec la pauvre guitare dont l'Italie et Verdi lui-même se contentaient autrefois ; il ne ressemble cependant pas à l'orchestre wagnérien. S'il coopère au drame, il ne lui commande pas. Efficace par les sonorités, par la psychologie des timbres, il l'est beaucoup moins par le développement et la combinaison des thèmes, par ce qui constitue à proprement parler la symphonie. Là ne fut jamais le centre de gravité ou de beauté de la musique italienne, et Verdi, qui le savait, n'a pas eu la prétention de l'y transporter.

Du *leitmotiv* non plus vous ne trouvez pas trace ici. *Otello*, *Falstaff*, ont prouvé ou rappelé que le merveilleux instrument d'analyse inventé par Wagner n'était pas l'instrument unique, et que par un procédé plus libre peut-être, ou plutôt sans aucun procédé, la musique pouvait encore

atteindre aussi sûrement, aussi profondément la vérité.

La légende enfin, où Wagner a cru trouver la source unique du drame musical, Verdi n'y a jamais puisé. Quarante ans après le musicien de la *Traviata*, le musicien d'*Otello* et de *Falstaff* choisissait encore des sujets réels ou concrets, des sujets vivants, humains, proches de nous par le temps, au moins par la passion, par le rire ou par les pleurs. M. Boito l'a dit éloquemment : « Nul n'a mieux compris, mieux exprimé que Verdi le sens de vivre. Il était homme parmi les hommes et il osait l'être. On lui aurait offert d'être un dieu, il aurait refusé ; car il aimait se sentir humain et vainqueur dans le cercle ardent de l'épreuve terrestre. » Si Verdi ne s'est pas élevé comme Wagner au-dessus de l'humanité, du moins, — et ce fut sa revanche, — il ne se plaça jamais en dehors d'elle. D'autres ont été les musiciens de ce qui nous dépasse ; aucun ne fut avec plus de force et d'éclat le musicien de ce qui nous ressemble et de ce que nous sommes.

Ainsi dans l'art italien restauré par le dernier des grands artistes d'Italie, rien n'a passé de l'idéal étranger. C'est aux arbres du fleuve natal que le

glorieux vieillard a suspendu sa harpe. Alors les arbres, miraculeusement, ont refleurì ; mais ils n'ont porté que leurs fleurs.

Il n'est pas vrai, comme on l'a prétendu, que « le Verdi de la dernière manière » ait rompu avec la mélodie. Aussi bien, selon que d'autres l'assurent, avec plus de raison, « on ne rompt pas avec la mélodie : c'est elle qui vous plante là ». (1) La vérité est que Verdi commença par aimer, par adorer la mélodie en soi, pour la beauté, surtout pour la force du trait et du trait seul. Ensuite, et de plus en plus, il sentit la nécessité de l'envelopper et de la modeler davantage. Autour de la ligne aussi ferme que jadis, plus pure seulement et plus fine, l'harmonie créa d'autres plans et des valeurs nouvelles ; l'orchestre distribua les lumières et les ombres. La mélodie alors sembla venir de plus loin ; elle alla plus loin aussi, mais c'était encore, c'était toujours la mélodie.

Mélodie italienne, et qui demeura telle jusqu'à la fin. On s'en est plaint, indigné même, à propos des œuvres religieuses du maître et notam-

(1) Le mot est de Blaze de Bury.

ment de son admirable *Requiem* à la mémoire de Manzoni. D'aucuns ont trouvé trop de vie, une vie trop ardente et pathétique en cette musique vouée à la commémoration de la mort. C'est la vieille querelle qu'on a si souvent cherchée à la musique religieuse d'Italie. Ceux qui l'ont réveillée à propos du *Requiem* de Verdi me semblent avoir méconnu non seulement une œuvre, je dirais volontiers un chef-d'œuvre particulier, mais l'esprit même ou l'idéal italien. Gardons-nous d'accuser le *Requiem* de Verdi, fût-ce le *Stabat* rossinien d'irrévérence et d'impiété. Comprendons plus largement cette musique, afin de la comprendre mieux. Elle atteste la nature ou la logique du génie d'une race, les droits éternels, et peut-être légitimes, d'un art qui se soumet un sujet au lieu de se soumettre à lui. Vous souvient-il de la première rencontre que fit Henri Heine descendant d'Allemagne en Italie ? Au bord de la route il vit un grand crucifix de bois. La croix servait d'appui à une vigne et c'était, nous dit le poète-voyageur, « c'était une chose affreusement douce de voir comme la vie embrassait la mort, comme la verdure luxuriante de la vigne festonnait le corps sanglant et les membres cruci-

fiés du Sauveur ». La musique italienne, même sacrée, même funèbre, ressemble volontiers à cette croix, et dans l'art comme sur les chemins de leur pays, les maîtres d'Italie ont toujours aimé que la vie embrassât la mort et, s'il était possible, qu'elle la fit oublier.

Italien par l'amour de la vie et par les mélodies éclatantes où jusqu'à la fin a chanté cet amour, Verdi porta, jusqu'à la fin aussi, d'autres signes de sa race. Tout est national en lui : non seulement le fond, mais l'évolution même et le progrès de son génie.

Les beautés qui dans *Otello*, dans *Falstaff*, étaient le moins attendues, n'ont peut-être paru si nouvelles que pour avoir été trop longtemps oubliées. Ne parlons plus de la mélodie : elle n'a jamais cessé de faire partie du patrimoine italien et dans les temps de misère elle l'a seule constitué tout entier. Mais l'Italie avait gaspillé d'autres éléments de son héritage ; elle avait laissé prescrire des titres aussi glorieux. Ce n'est pas le moindre honneur de Verdi de les lui avoir tous rappelés et rendus.

Entre les divers caractères du drame lyrique moderne, il n'en est pas de plus frappant que la

suppression des airs ou des morceaux, que le partage, pour ne pas dire le compromis perpétuel, entre le chant et la déclamation, entre le récitatif et la mélodie. De ce changement ou de cette réforme, acceptée par le compositeur d'*Otello* et de *Falstaff*, on attribue trop souvent l'initiative au seul maître de la *Tétralogie*. D'autres l'avaient annoncée, réclamée avant lui, et parmi les prophètes du style nouveau plus d'un ne fut point allemand. « Pourquoi donc, écrivait l'un d'eux en 1836, pourquoi le récitatif obligé, qui fut jadis en honneur et qu'on néglige trop aujourd'hui, ne prendrait-il pas dans les compositions futures une importance plus grande et toute l'efficacité dont il est capable? Pourquoi reléguer dans un coin du drame, pourquoi ne pas élargir aux dépens des sottes cavatines et des inévitables *da capo*, ce genre de développement musical auquel on doit les plus grands effets obtenus jusqu'ici? Le récitatif obligé peut arriver, par des nuances infinies et que l'*aria* ne connaît pas, jusqu'aux dernières limites du sentiment. Il surprend les plus faibles, les plus imperceptibles mouvements du cœur; sans en violer le secret, il le dévoile; il révèle non pas l'élément qui domine la passion,

mais chacun des éléments qui la composent. Il analyse la lutte, la crise morale dont l'*aria* ne peut, sans de grandes difficultés, nous donner que le résultat. Au lieu de reporter, comme l'*aria*, l'intérêt musical sur le mécanisme de l'exécution, il le concentre tout entier dans l'effet à produire sur notre âme. »

Quel est l'auteur de cette page? Mazzini, le fameux révolutionnaire, qui s'occupait de musique à ses heures et préparait la révolution dans l'art comme dans l'Etat italien.

Aussi bien, sur ce point particulier du discours musical, la réforme que Mazzini réclamait et que Verdi, cinquante ans plus tard, devait accomplir, cette révolution ne fut qu'une restauration et ce progrès un retour. Le mélange du récitatif et de la mélodie, la fusion de l'un dans l'autre, ce sont les créateurs italiens de l'opéra, les maîtres de Florence et de Venise qui l'accomplirent, il y a trois siècles. « *Un canto che parla, favellar in musica*; chanter en parlant, discourir en musique, » les Peri, les Caccini et les Monteverde n'avaient pas fait autre chose, et quand Verdi l'a refait à son tour, il est simplement rentré dans les traditions trois fois séculaires de sa patrie.

On ne saurait trop le répéter : les dernières œuvres du maître ne renferment pas un élément, pas un atome qui ne soit national, et par toutes leurs racines elles plongent dans les couches les plus profondes du sol italien. En faut-il une preuve encore ? Si le musicien d'*Otello* et de *Falstaff* a rétabli dans la musique de théâtre, ou sur elle, les droits de la parole, qui donc, sinon les maîtres que nous citions plus haut, qui donc les avait autrefois proclamés ? Il y a dans *Otello*, dans *Falstaff*, des exemples sans nombre de la beauté qu'on pourrait appeler verbale : des phrases et moins que des phrases, des notes, des accents, des soupirs qui dégagent d'un mot tout ce que ce mot contient de sens ou de sentiment, d'émotion poignante ou délicieuse. Et de ces passages là, si nous voulions trouver les équivalents, ou plutôt les antécédents, c'est encore chez les Caccini ou les Monteverde qu'il les faudrait chercher.

Quelqu'un l'a dit avec raison : l'Italie avait rompu le pacte entre l'art la vérité. Oui, durant trop d'années, l'Italie, en musique, n'avait guère fait que mentir. Oh ! je le sais, mensonges joyeux et, comme disait Renan, de pure « eutrapélie ».

On les lui pardonnait, tant ils avaient de verve, d'insouciance et d'ironie. Mensonges mélodieux, brillants ou bruyants, mais enfin des mensonges. Verdi vint les dissiper. *Torniamo all'antico*, disait-il, et il a fait comme il a dit. Il est retourné aux anciens, aux anciens de sa race, et derrière les descendants qui avaient trahi la vérité, il a rejoint les ancêtres qui l'avaient découverte et servie.

Ceux-là sont légion et dans le passé de la musique italienne, pour peu qu'on y regarde, ils apparaissent en foule. C'est le Rossini du *Barbier de Séville* et le Cimarosa du *Mariage secret*. Un peu plus loin, c'est l'auteur de la *Servante maîtresse* et d'un *Stabat* aussi, d'un *Stabat* éclatant, c'est ce jeune Pergolèse qui mérita le nom de divin et dont un de nos maîtres disait : Il naquit et la vérité fut connue.

Elle l'était avant sa naissance et tous les grands devanciers de Pergolèse l'avaient aimée. Il l'aimait, le noble et spirituel Marcello, l'auteur des *Psaumes* et du *Théâtre à la mode*, qui consacrait à la défendre toute sa verve de critique, de pamphlétaire même, et tout son génie de musicien. Ils l'aimèrent aussi, les grands hommes du

dix-septième siècle, ceux de Florence, de Venise et de Rome, les créateurs du récitatif et de la mélodie, de l'opéra et de l'oratorio. Enfin les maîtres de la polyphonie vocale elle-même, ceux-là non plus ne haïrent point la vérité, si le beau nom « d'imitateur de la nature » ne fut pas le titre le moins glorieux dont les contemporains saluèrent Pierluigi de Palestrina.

Voilà les grands Italiens du passé, les grands véridiques ; voilà les fondateurs et les gardiens de l'alliance sacrée, nécessaire, et qui fut latine aussi, entre la beauté et la vérité. Elle se relâchait et menaçait de se rompre. La gloire du maître d'*Aïda*, d'*Otello* et de *Falstaff* est de l'avoir raffermie. Mais il ne l'a raffermie, et c'est la gloire de l'Italie elle-même, que sur les bases que l'Italie jadis avait posées.

Enfin il est un dernier don et comme une vertu suprême qui vint consommer ou couronner chez Verdi le génie de sa race : je veux parler de la joie. Dans l'histoire de la poésie et de l'art italien, un grand critique, Emile Montégut, distinguait un jour deux Italies : l'une heureuse et légère, celle de Boccace et de l'Arioste, de Cimarosa et de Rossini ; l'autre, celle de Dante, de

Machiavel et de Michel-Ange, douloureuse et tragique. C'est de celle-ci que Verdi parut d'abord le fils obstinément sombre. Que dis-je, d'abord ! A soixante-treize ans, *Otello* fut son dernier et son plus grand chef-d'œuvre de douleur. Mais à quatre-vingts ans il donna *Falstaff*, son premier, son unique chef-d'œuvre d'allégresse. Italien jusque-là par la passion et par la violence, il le devint, à l'âge où l'on ne sourit plus guère, par le rire étincelant. « Un octogénaire *chantait* ! » Et des chansons comme celles qui s'envolèrent alors de ses lèvres, deux jeunes hommes seulement avant lui, et presque divins, en avaient chanté : Mozart, toute sa vie, et le Rossini du *Barbier de Séville* à vingt ans.

Alors, ayant rempli toute sa destinée, le maître dut se sentir pleinement, totalement de sa race. Il avait élevé sans l'altérer l'idéal de sa patrie ; au lieu de le dénaturer ou de le contraindre, il l'avait épanoui magnifiquement. Debout et triomphant sur le faite, le vieillard put regarder au-dessous de lui. Ses pieds n'avaient foulé que la terre natale ; c'était bien une Alpe italienne que le glorieux pèlerin avait gravie.

Il est mort, et la musique a perdu quelque

chose de sa force, de sa lumière et de sa gaieté. A l'équilibre, ou plutôt, — c'est le cas de le dire, — au concert européen, il manque désormais une grande voix, une voix nécessaire. De la couronne du génie latin, la fleur la plus éclatante est tombée. Je ne puis songer à Verdi sans me rappeler un mot de Nietzsche : « Il faut, disait le philosophe allemand, alors qu'il n'était pas fou tout à fait, il faut méditerraniser la musique. » Et sans doute il exagérerait. Mais aujourd'hui qu'a disparu le vieux maître, l'hôte glorieux de ce palais génois, d'où son regard profond s'étendait chaque hiver sur les flots de la mer ligurienne, je me demande avec inquiétude qui va venir sauver dans la musique l'influence et les droits de la Méditerranée.

III

« Quand meurt un homme qu'on admire, a dit Flaubert, on est toujours triste. On espérait le connaître et s'en faire aimer. » J'ai dû naguère à la bonté de Verdi de n'avoir formé en vain ni l'une ni peut-être l'autre de ces deux espérances. Vous me permettrez de m'en souvenir en terminant et de ne point oublier que le maître accueillit, vivant, l'hommage que je viens d'essayer de rendre à sa mémoire.

Un jour que j'avais loué quelqu'un de ses ouvrages et lui-même, il m'écrivit ces mots : « C'est dommage que vous n'ayez pas eu entre les mains un sujet plus important. Quoi qu'il en soit, je ne me plains pas. Vous et tous les critiques peuvent parler de l'artiste comme ils veulent. Mais je vous remercie d'avoir eu des paroles pour

l'homme. Oui, j'ai la conscience de n'avoir jamais...

« Je m'arrête », ajoutait-il. Mais moi qui viens de parler de l'artiste, je ne saurais m'arrêter sans avoir une fois encore des paroles pour l'homme que fut Verdi.

Celui-là, véritablement, on pouvait le saluer de ce nom de maître, que nous prodiguons trop. Maître de son œuvre d'abord, il en fut, j'ai tâché de le montrer, un maître de plus en plus sévère. Depuis *Oberto di San Bonifacio* jusqu'à *Falstaff*, quel long chemin ! Il monte entre des lauriers, quelquefois entre des cyprès. Aux jours de sa jeunesse, Verdi avait perdu les enfants de sa chair. Et parmi ceux de son esprit, il en est aussi qui vécurent peu. Mais ceux-ci ne lui parurent pas dignes d'un long deuil. Il les oublia donc et ne les regretta pas plus qu'un arbre vigoureux ne regrette le surcroît de ses fruits tombés et séchés à terre.

Supérieur à son œuvre, Verdi ne l'était pas moins à sa gloire. Au milieu d'acclamations et de transports inouïs, je l'ai vu la porter avec respect, avec dignité, mais sans orgueil et sans trouble. A la critique, à la louange, il opposait le

même front serein. Voici ce qu'il écrivait en 1859, après la chute bruyante d'un de ses opéras : « Les scandales au théâtre ne m'ont jamais surpris... A vingt-six ans, je savais ce que signifie le public. Depuis lors jusqu'à aujourd'hui les succès ne m'ont jamais fait monter le sang à la tête et les échecs ne m'ont jamais découragé. Si j'ai continué dans cette carrière malheureuse, c'est parce qu'à vingt-six ans il était trop tard pour faire autre chose et que je n'avais pas le physique assez robuste pour retourner à mes champs. »

Libre en quelque sorte des autres, il souhaitait que les autres fussent également libres de lui. « Je ne puis, écrivait-il encore en 1869 à un critique italien, je ne puis prendre votre article en mauvaise part. Si parmi beaucoup de louages vous avez cru devoir faire quelques réserves, vous étiez pleinement dans votre droit et vous avez bien fait de le faire. Du reste, vous le savez, je ne me plains jamais des articles hostiles, comme je ne remercie jamais, — peut-être ai-je tort, — des articles favorables. J'aime mon indépendance en toutes choses et je la respecte chez les autres. C'est pourquoi je vous salue beaucoup de gré de votre réserve pendant mon

séjour à Milan, parce que, comme vous deviez nécessairement écrire un article sur mon opéra, il était bon que vous ne fussiez influencé ni par une poignée de main ni par une visite faite ou reçue. »

Enfin et surtout c'est de lui-même que Verdi vivait affranchi et pour ainsi dire dépouillé. A ses visiteurs, à ses convives, son hospitalité n'imposait qu'une loi : celle de ne parler ni de ses ouvrages ni de sa personne. Il lui plaisait d'être absent même de ses bienfaits, et les hôpitaux, les asiles qu'il a fondés ont tout obtenu de lui, sauf son nom.

Peu d'années avant sa mort j'eus l'honneur et la joie d'être son hôte à la campagne, l'été. Certain après-midi nous lui demandâmes d'aller visiter avec lui son village natal, son église et l'orgue qu'avaient touché ses doigts d'enfant. Il y consentit, non sans peine, et l'on se mit en route. Je me souviens de tout : du jour, — c'était un dimanche, — de l'heure chaude et sombre, de la plaine lombarde et du ciel où lentement un orage montait. Quand nous entrâmes dans l'église, on chantait les vêpres. L'assistance était nombreuse et nous dûmes rester près de la porte.

Par-dessus les têtes, coiffées de mouchoirs jaunes ou rouges, des femmes à genoux, on apercevait les flammes des cierges et les ors de l'autel. Soudain l'orgue joua; de quelle voix chevrotante et cassée! Je regardai Verdi : ses yeux brillaient dans l'ombre d'un éclat humide, et me touchant le bras, il me dit : « Sortons! »

Le retour fut silencieux ; les chevaux allaient vite, à cause de la pluie qui commençait à tomber. Le soir, nous retrouvâmes le maître taciturne et sombre, et comme nous en montrions quelque inquiétude, il s'excusa de sa faiblesse et murmura seulement : « Je n'y étais pas retourné. »

Pourquoi? Parce que lui, qui vivait d'une vie intense et qui créait la vie, il n'aima jamais à se regarder vivre; parce qu'il ne se cherchait pas lui-même et qu'il ne se complaisait pas dans l'orgueil ou seulement dans le souvenir de son illustre destin. Et ce soir-là je compris que si le grand artiste avait aidé naguère à la délivrance de sa patrie, il avait conquis, en s'affranchissant de lui-même, une plus glorieuse et plus précieuse liberté.

Le lendemain, je lui dis adieu. Je le vois en-

core, debout dans une allée de peupliers qu'il aimait, droit et fort comme un de ses arbres. Et cette force jusqu'à la fin ne devait pas le trahir.

L'année dernière, et justement en ces jours de Pâques où nous sommes, je reçus une lettre par laquelle il me plaît de finir. Elle est du grand artiste qui s'était fait le serviteur d'un maître encore plus grand que lui. On sait comment il l'a servi : avec quelle modestie, mais avec quel éclat et quelle fortune aussi, puisque sans le poète d'*Otello* et de *Falstaff*, nous n'en aurions jamais eu le musicien.

Voici ce que m'écrivait M. Boito :

» Milan. Pâques 1901.

« C'est aujourd'hui le jour du pardon : il faut donc me pardonner.

« Je passais tous les ans cette journée à Gênes avec lui. J'arrivais le vendredi saint. Il gardait en son cœur le culte des grandes fêtes du christianisme : Noël et Pâques. Je restais jusqu'au lundi. Le charme tranquille de cette visite annuelle me revient à l'esprit, ainsi que les entretiens du maître ; la table patriarcale, strictement rituelle,

avec les mets d'usage; la douceur pénétrante de l'air et ce grand palais Doria, dont il était le doge.

« C'est la première fois que j'ose parler de lui dans une lettre. Vous voyez bien qu'il faut me pardonner. J'étais victime d'une espèce d'*aboulie* partielle. Ma pensée allait vers vous presque tous les jours... Ma volonté était impuissante à vous répondre, car il aurait fallu vous dire quelque chose de cette grande mort et je ne pouvais pas...

« Verdi est mort. Il a emporté avec lui une dose énorme de lumière et de chaleur vitale. Nous étions tous ensoleillés par cette vieillesse olympienne. Il est mort avec magnificence, comme un lutteur formidable et muet. Le silence de la mort était tombé sur lui une semaine avant de mourir...

« Connaissez-vous l'admirable buste du maître, exécuté par Gemito?... Ce buste, sculpté il y a quarante ans, est l'image exacte de Verdi tel qu'il était le quatrième jour avant la fin. La tête inclinée sur la poitrine et les sourcils sévères, il regardait en dessous. Il paraissait toiser des yeux un adversaire inconnu et calculer mentalement

les forces qu'il lui fallait opposer. Aussi lui a-t-il opposé une résistance héroïque. Le souffle de sa large poitrine l'a soutenu victorieusement pendant quatre jours et trois nuits. La quatrième nuit encore, ce souffle remplissait la chambre. Mais la fatigue! la fatigue!... Pauvre maître! il a été brave et beau jusqu'au dernier moment. N'importe, la vieille Faucheuse a dû remporter son arme bien ébréchée! »

C'est ainsi que mourut, il n'y a guère plus d'un an, l'un des artistes du siècle écoulé qui firent le plus d'honneur à l'art. Si peu que je vous aie révélé de sa vie et de son âme, vous comprendrez que j'ajoute : un homme qui faisait honneur à l'homme. Vous savez quel héros autrefois mérita cette louange et vous savez aussi que d'un grand musicien ou d'un grand capitaine on ne peut rien dire de plus beau.

UN OPÉRA NATIONAL
ESPAGNOL

LOS PIRINEOS

A Felipe Pedrell.

UN OPÉRA NATIONAL
ESPAGNOL

LOS PRINCES

A Felipe Pedrell.



UN OPÉRA NATIONAL ESPAGNOL



Il y a peu de faits aussi curieux, dans l'histoire musicale de ces vingt dernières années, que la rencontre et pour ainsi dire le contact, la communauté de goût et d'idéal qui s'est établie entre les deux pays d'Europe les plus éloignés l'un de l'autre : l'Espagne et la Russie. Tous les deux en même temps, avec une force pareille, ont éprouvé le désir et senti la nécessité de réagir contre l'art officiel, étranger surtout, et de se faire ou de se refaire un art à la fois indigène et populaire. De ce patriotisme, ou de ce nationalisme musical, nous avons étudié, chez les Rimsky-

Korsakow et les Moussorgski, la manifestation russe. C'est du cas espagnol que nous voudrions nous occuper aujourd'hui (1).

Nous venons de lire avec un très grand intérêt, au pied des Pyrénées elles-mêmes, une œuvre qui porte leur nom et chante leur gloire. Elle a pour auteurs deux hommes qui sont parmi les plus distingués de l'Espagne. Le poète est M. Victor Balaguer, qu'un de nos savants a nommé « l'illustre historien de la Catalogne (2). » Le compositeur est M. Felipe Pedrell. Musicien pratiquant, de qui *Los Pirineos* ne sont pas, tant s'en faut, le seul ouvrage, M. Pedrell est encore, et peut-être avec plus d'éclat, un maître de l'esthétique, de l'histoire et de l'archéologie musicale en son pays. Membre de l'Académie de San-Fernando, professeur au Conservatoire de Madrid, l'éminent musicologue publie depuis nombre d'années, sous ce titre : *Hispaniæ Scholæ musica sacra*, les chefs-d'œuvre des grands Espagnols

(1) Consulter sur ce double sujet l'excellente brochure de M. Albert Soubies : *Musique russe et musique espagnole* ; Paris, Fischbacher, 1896.

(2) M. Baudon de Mony : *Relations politiques des comtes de Foix avec la Catalogne*.

d'autrefois : les Moralès, les Guerrero, les Comès et les Cabezon. Il vient d'entreprendre, à part, une édition complète de l'un des plus grands de tous, de ce tragique Vittoria, que naguère les Chanteurs de Saint-Gervais nous ont révélé. Maître encore une fois en son art par la double maîtrise de la pratique et de la théorie, ou de la science, M. Pedrell occupe en Espagne un rang analogue à celui quetient en Belgique M. Gevaert, ou M. Bourgault-Ducoudray parmi nous.

En même temps que son drame lyrique, M. Pedrell a publié quelque cent pages qui le commentent, le justifient et plus d'une fois le dépassent. Elles prennent alors le caractère et la valeur non seulement d'une préface ou d'un appendice, mais d'un programme et d'un manifeste. Il est bon de les lire d'abord, afin de se familiariser avec les principes généraux dont l'œuvre musicale n'est qu'une très particulière et très rigoureuse application.

I

Le titre et l'épigraphe de la brochure en disent assez l'objet. Elle est intitulée : « *Por nuestra musica* (Pour notre musique) » et la première page porte ce texte d'un musicologue du dix-huitième siècle, le P. Antonio Eximeno : « *Sobre la base del canto nacional debia construir cada pueblo su sistema* (Sur la base du chant national chaque pays devrait édifier son système de musique). » Or l'Espagne, on l'a trop longtemps ignoré, l'Espagne est un des pays de l'Europe où cette base a toujours eu le plus d'étendue et de profondeur. Notre érudit confrère M. Albert Soubies, qui s'est institué l'historien des nationalités musicales, n'a pas consacré moins de trois volumes de sa précieuse collection aux origines

et au développement de la musique espagnole (1). Elle s'est formée d'éléments aussi riches que nombreux. Au moyen âge, c'est l'art des troubadours, dont le plus fameux, Guillaume Adhémar, chantait à la cour de Ferdinand III, roi de Castille et de Léon. C'est le génie arabe, encore plus efficace et plus reconnaissable encore aujourd'hui, qui dans la musique ainsi que dans l'architecture espagnole, s'est introduit et fondu pour jamais.

A la fin du quinzième siècle et pendant le seizième, sous la forme alors universelle de la polyphonie des voix, la musique religieuse eut au delà des Pyrénées son âge d'or. Et cet éclat ne vint à l'Espagne que d'elle-même ; elle n'en reçut pas un rayon, pas un reflet, de la Flandre ou de l'Italie. M. Pedrell a su prouver l'indépendance de sa patrie dès les temps reculés, et les historiens flamands ont dû reconnaître avec lui dans les Guerrero, les Morales et les Vittoria, non pas les disciples, mais les contemporains seulement et parfois, en des œuvres déjà nationales, les égaux des maîtres néerlandais. Ils ne se distinguent pas moins des maîtres de Rome ;

(1) *Histoire de la musique en Espagne*, par M. Albert Soubies ; Paris, E. Flammarion, 1899-1900.

une oreille exercée ne saurait s'y tromper, et, comme l'a dit à peu près M. Soubies, elle trouvera dans un répons de Vittoria je ne sais quoⁱ d'un peu âpre, d'un peu rauque, qui sonne l'espagnol et non l'italien (1).

Le dix-septième siècle entretint encore le sentiment national ; mais le siècle suivant, le plus italianisé de tous, le compromit et faillit le perdre. « Notre décadence, écrit M. Pedrell, fut plus déplorable que celle de l'Italie. L'Italie, — était-ce un bien ou un mal ? — avait créé un genre nouveau que toutes les nations de l'Europe finirent par adopter, ou subir. L'Espagne, comme les autres, paya son tribut à l'étranger ; à la fin du dix-neuvième siècle, nous le payons encore. » Alors l'élément indigène se réfugia dans les genres légers : la *tonadilla*, la *zarzuela*, d'où bientôt il tomba dans le genre moderne, plus trivial et même grossier, du *flamenguismo*. C'est là que l'a trouvé M. Pedrell ; c'est de cette chute qu'il entreprend de le relever, pour l'introduire, élargi et purifié, dans les plus nobles régions de l'art.

Cet élément ou cet idéal, M. Pedrell le ré-

(1) *Histoire de la musique en Espagne*, t. I.

clame et veut le rétablir tout entier. Par ces mots : *el gusto popular, el canto nacional*, l'auteur de *Los Pirineos* entend un trésor composite et, pour ainsi dire, un héritage plusieurs fois séculaire de beauté. Lorsque, nous rapportant les théories, qu'il fait siennes, d'un de ses compatriotes et confrères, M. Pedrell se demande quel doit être l'opéra espagnol, il le définit ainsi : « Ce ne sera pas seulement un drame lyrique sur un sujet tiré de notre histoire ou de nos légendes. Il ne suffit pas non plus de l'écrire en castillan, d'y semer quelques thèmes populaires dont l'apparence originale cacherait imparfaitement la provenance étrangère de tout le reste. Le caractère d'une musique vraiment nationale ne se rencontre pas seulement dans la chanson populaire et dans l'instinct des époques primitives, mais dans le génie et les chefs-d'œuvre des grands siècles d'art. Pour qu'une école lyrique soit proprement celle d'une nation et ne se confonde avec aucune autre, il faut qu'elle réunisse tout ce que cette nation possède en propre : la tradition constante, les caractères généraux et permanents, l'accord des diverses manifestations artistiques, l'usage des formes déterminées, natives (*nativas*) qu'une puis-

sance fatale, inconsciente, fit adéquates au génie de la race, à son tempérament et à ses mœurs ; l'expression harmonieuse, en des conditions toujours égales, de toutes les passions de cette race ; enfin, comme un résumé de toutes les études, de toutes les œuvres où de tels éléments se sont développés sans dévier jamais (1). »

Ainsi constitué, le fond d'un art national se prête à toutes les formes et n'en exclut aucune. « Il n'importe pas d'ailleurs qu'une influence cosmopolite, qui peut être irrésistible, vienne modifier les apparences et fournir, si ce n'est imposer à tous les peuples un modèle commun. Il est évident qu'aujourd'hui, le compositeur espagnol ne saurait se soustraire aux théories environnantes. Ce qu'il faut et ce qui suffit, c'est que la matière première se conserve intacte ; c'est que le modèle commun reçoive une empreinte particulière et que l'individualité persiste non pas dans le système, mais dans l'inspiration (2). »

M. Pedrell a pratiqué ces commandements, et l'originalité de son œuvre — on n'en saurait

(1) *Por nuestra musica*, p. 18.

(2) *Ibid.*, p. 8 et suiv.

faire un plus grand éloge — consiste moins dans la lettre que dans l'esprit. Wagnérien avec réserve, le musicien de *Los Pirineos* se sert du *leit-motiv* plutôt que de s'y asservir. A tous autres égards, et pour ne parler encore que de la forme ou du procédé, subissant la suggestion lointaine et puissante que nous signalions en commençant, M. Pedrell est plus attiré par les maîtres russes que par le maître de Bayreuth. Si les musiciens de Russie, écrit-il, « ont introduit dans le drame lyrique les éléments de la polyphonie, c'est à condition que celle-ci n'y prenne point l'avantage. Ils ne subordonnent jamais complètement les voix; au contraire ils les font dominer toujours. Ils ont imaginé des formes surtout lyriques, de préférence aux formes symphoniques adoptées par Wagner. C'est au chanteur qu'ils confient l'expression de l'idée principale. Sans doute la fusion intime des paroles avec la musique est le premier précepte de leur doctrine ainsi que de celle de Wagner; mais ils ont évité cette monotonie du récitatif dont a si prodigieusement abusé le maître allemand. Le récitatif russe est mélodique et la déclamation, sans rien perdre de son caractère, acquiert par un moyen idéal (*le mé-*

lisme) un intérêt plus décidément lyrique (1). »

Autant que la musique russe, c'est la sienne même que M. Pedrell analyse en ces termes, et voici les traits par où il achève de la définir : « J'estime qu'il ne faut pas concentrer tout l'intérêt dans l'orchestre, sous peine de détruire l'importance que possède en réalité la voix dans le drame. L'orchestre ne doit pas exposer de ces thèmes qui réduisent les personnages à ne plus faire entendre que des fragments de mélodie ou de récitatif, lesquels ne possèdent aucune valeur musicale et n'offrent pas un sens précis (2). »

Mais tout cela — nous le répétons parce que l'auteur y insiste le premier — tout cela n'est que la forme, le procédé de la musique. C'est le fond et l'élément primitif, c'est en quelque sorte l'atome ou la cellule vivante, en un mot c'est la mélodie, que l'auteur de *Los Pirineos* s'est promis de renouveler et d'affranchir. Son œuvre maintenant va nous dire comment il y a réussi et si vraiment le musicien d'Espagne a su chanter, selon sa propre expression, avec la voix de sa patrie.

(1) *Por nuestra musica*, p. 10.

(2) *Ibid.*, p. 35.

II

L'ouvrage de MM. Balaguer et Pedrell, qui participe de l'épopée autant que du drame, embrasse une période de près de soixante-dix ans. Il se divise en un prologue, où la voix d'un rapsode chante la gloire des Pyrénées, et trois tableaux ou « journées. » La première se passe en 1218, la seconde en 1245 et la troisième en 1285.

Première journée. La scène est au château de Foix. Deux trouvères exilés de Provence, Sicart et Miraval, y ont cherché refuge. Ils s'entretiennent du malheur des temps et de la guerre. Le comte est, dit-on, prisonnier du roi de France et pendant que dans Montségur assiégé ses troupes luttent encore, son autre ennemi, l'allié des Français, le légat du pape, vient prendre au nom du Saint-Siège possession de sa demeure. La

comtesse ne saurait défendre le château, n'ayant autour d'elle que des femmes, des poètes, des musiciens et des jongleurs. Et pourtant elle ne craint rien, se souvenant que naguère, en un pareil danger, les dalles se soulevèrent d'elles-mêmes et que des guerriers fantômes, sortis du sol par milliers, repoussèrent l'envahisseur. Confiante dans le retour du miracle, elle ordonne des jeux, et préside une cour d'amour. Une fille étrange y paraît, une Mauresque inspirée, héroïque, Rayon de Lune, en qui vit et chante, d'un bout à l'autre de l'ouvrage, l'âme immortelle de la patrie. Soudain, suivi de ses milices, l'envoyé du Saint-Père se présente. Il commande, il menace. Mais le prodige attendu ne tarde pas : la terre s'ouvre, le comte lui-même survient avec ses compagnons et la patrie est sauvée.

Vingt-cinq ans après, la patrie est de nouveau perdue. Montségur excepté, qui résiste encore, tout est au pouvoir de la France, de l'inquisition et de Rome. Après une lutte acharnée, et pour échapper aux représailles du Saint-Office triomphant, le comte de Foix s'est réfugié dans le cloître de Bolbona, parmi les tombeaux de ses

aïeux. Rayon de Lune vient l'y rejoindre, et le trouve, caché sous une robe de moine, assistant, comme fit depuis Charles-Quint, à ses propres funérailles. Elle, vieillie, mais non lassée de croire et de travailler à la liberté du pays, le supplie de quitter sa lâche retraite et de reprendre les armes. Il refuse. En vain elle lui rappelle un serment prêté jadis par son père, qui dort ici dans l'ombre, pour lui-même et pour toute sa race. Il refuse. Alors (le mouvement est superbe), Rayon de Lune court au sépulcre et somme le mort de tenir sa parole, puisque le vivant la trahit. Celui-ci, pour le coup, ne résiste plus; Rayon de Lune déjà l'entraîne, quand un message accourt, annonçant la prise de Montségur, l'irréparable désastre et l'approche des Inquisiteurs. Ils paraissent, et le comte, rejetant sa robe de moine, se dénonce lui-même et se remet entre leurs mains.

Troisième journée. Au col de Panissars où, l'an 1285, les Français et leur roi Philippe le Hardi, qui avaient envahi la Catalogne, furent battus et rejetés de l'autre côté des monts par le roi d'Aragon Pierre III. Le personnage de Rayon de Lune achève ici de prendre une grandeur sym-

bolique. « Je suis, dit-elle, une légende, je suis la tradition fervente et vivante de cette terre, j'ai vu les malheurs qui l'ont accablée... Fille de Grenade, je ne suis pas née parmi ces monts immenses. Mais ma vie est ici. Rien pour moi n'est secret dans ces montagnes. Elles pensent, elles respirent, elles ont un cœur et une voix. Oui, les Pyrénées ont une âme, elles connaissent la douleur. Pour être libres, elles sortirent de l'Océan ; à l'abri de leurs flancs, on doit vivre libre. »

Ainsi chante, presque centenaire, la fière sibylle à cheveux blancs, et ses refrains exaltent ses compagnons et préparent leur victoire. Près de leur camp, de ses mains décharnées, elle creuse une fosse, et quand ils ont vaincu, sa tâche accomplie, elle s'y couche, en saluant pour la dernière fois, délivrées et glorieuses, ses montagnes chéries.

On peut trouver en ce drame plus de grandeur et de poésie que d'unité. L'intérêt s'y partage un peu trop entre des héros divers, alliés plutôt que compatriotes : les comtes de Foix, pendant les deux premiers actes ; au troisième, les Espagnols et le roi Pierre. Et puis une autre chose, au pre-

mier abord, nous déconcerte et nous gêne : c'est que la patrie glorifiée par le poète et le musicien n'est pas leur patrie d'aujourd'hui, mais une terre d'autrefois, plus vague, ou du moins autrement définie, ayant les Pyrénées pour centre et non pour frontière; cette patrie enfin, qu'on pourrait appeler romane, où quelque chose de ce qui est devenu l'Espagne se mêlait encore avec un peu de ce qui a formé la France. Et ce mélange est de l'histoire sans doute. Il ne laisse pourtant pas, ne fût-ce qu'un moment, de jeter un peu d'incertitude sur le sentiment national de l'œuvre dramatique et de diviser pour ainsi dire la notion même de la patrie.

III

Les formes de l'œuvre musicale sont bien celles dont M. Pedrell, en sa brochure, se déclare le partisan. Usage modéré du *leit-motiv*, prédominance d'un lyrisme toujours vocal et mélodique sur la polyphonie de l'orchestre, à cela se réduisent les procédés ou le système du musicien. Quant au fond, il est constitué par les deux éléments que l'auteur de *Por nuestramusica* regarde comme les plus précieux. L'un est le génie des grands artistes espagnols, (ceux du « siècle d'or »); l'autre est le génie de l'Espagne elle-même, et tout entière, telle que depuis l'origine les siècles et l'histoire l'ont faite. Mais ces deux éléments, le musiciennse garde avec soin de les employer à l'état brut. Sous peine de n'être plus qu'un copiste, un plagiaire, il faut qu'il les prépare et les travaille.

Dans le drame lyrique d'aujourd'hui l'instinct et l'art doivent s'unir. « Il importe que la mélodie populaire, cette voix des foules, cette inspiration ingénue et primitive du grand chanteur anonyme passe par l'alambic de l'art contemporain et donne là sa quintessence (1). » Le compositeur s'en nourrit et se l'assimile. Tout ce que peut contenir la mélodie, il l'en dégage, « grâce à l'extraordinaire puissance de développement que les siècles passés ne connurent point et que notre époque a conquise (2). » Ainsi l'ancienne musique fournit la « matière première » et la musique moderne, à son tour, apporte ses ressources : la faculté de représentation et de symbolisme dont elle dispose, l'infinie variété de formes qui fait sa richesse. Alors s'opère entre les deux éléments comme un heureux hymen ; alors on voit se produire, entre les deux termes, je ne sais quelle équation de beauté.

La partition de *Los Pirineos* renferme peu de pages où ne revive tantôt le génie des maîtres d'autrefois, tantôt le génie du peuple, ce maître de toujours.

(1) *Por nuestra musica*, p. 36.

(2) *Ibid.*, p. 39.

Dans le prologue, empreint d'une couleur épique et religieuse, telle marche d'harmonie, telle cadence trahit l'influence de cette école sacrée qui fit la plus pure gloire de l'Espagne. Une suite d'accords est empruntée à certain Ginès Perez, qui fut au seizième siècle maître de chapelle de la cathédrale de Valence. Écoutez les moines invisibles dont la psalmodie interrompt parfois la mélodie du rapsode. M. Pedrell vous apprendra qu'ils chantent un faux bourdon « du premier ton, » publié vers 1565, à Valladolid, par Tomaso de Santa Maria. *L'O filii* grandiose, pour triple chœur, qui termine le prologue, est issu tout entier de deux petits motifs de Comès. Et sans doute il ne s'agit point, cette fois ni jamais, d'une simple paraphrase, encore moins d'un emprunt matériel et d'une sèche citation. En ceci comme en tout, « il y a la manière, » et celle de M. Pedrell vaut par la largeur et par la liberté. Comparons les deux thèmes de Comès, auxquels le musicien lui-même nous renvoie, avec le triple chœur qu'il en a fait, comme le fleuve de la source, jaillir et ruisseler; nous comprendrons aussitôt quels trésors d'harmonie l'art des vieux maîtres recèle et peut livrer à qui

sait l'agrandir et le fortifier de toutes les puissances de l'art contemporain.

C'est de la même façon, par la transformation et le développement, que M. Pedrell a traité les thèmes populaires. Ils fourmillent en son œuvre et j'admire comment, loin de la fractionner, ils la font harmonieuse, ils l'organisent et l'équilibrent. Jamais ils ne lui donnent l'aspect d'une mosaïque ou d'un pot-pourri. Sans doute la musique de M. Pedrell est d'un archéologue ou d'un érudit ; mais elle est aussi d'un artiste. Beaucoup plus que la volonté et que l'effort, elle atteste l'inspiration spontanée ; elle a l'unité, la souplesse et le fondu de la vie.

La scène de la Cour d'amour me paraît un tableau de maître. Il mériterait que le directeur d'un de nos concerts (c'est surtout à M. Bordes que je pense) le détachât pour l'exposer parmi nous. Là s'enchaînent les plus originales mélodies. Là de galants dialogues alternent avec des plaintes mélancoliques et les chants guerriers succèdent aux romances d'amour. Parmi les jeunes femmes et les écuyers, les trouvères et les jongleurs, on songe à ces réunions de Florence, dont parle Dante, et que présidaient aussi

de gracieuses dames : « Et comme nous voyons tomber la pluie mêlée de belle neige blanche, ainsi leurs discours me semblaient mêlés de soupirs. »

Le duo de Miraval avec Brunissenda est une chose exquise, un chef-d'œuvre d'élégance et de courtoisie. Des deux thèmes qui le composent, Comès a fourni l'un; M. Pedrell a trouvé l'autre dans un vieux recueil intitulé *Affetti Amorosi*, d'un titre que cet exemple seul suffirait à justifier. La scène entière n'est pas sans quelque analogie avec le concours des chanteurs au second acte de *Tannhäuser*. Chaque trouvère à son tour improvise un récit, une ode, une ballade. Le sensible Miraval conte d'une voix légère et comme ailée, sur un ton de vague tristesse et de pitié souriante, la fameuse légende de l'épouse infidèle à qui l'époux trahi fit manger le cœur de celui qu'elle avait aimé. Trois mélodies, paraît-il, ont formé cette narration charmante : l'une est française et les deux autres sont catalanes. Or, devinez ce que l'une au moins nous rappelle. Une chanson, populaire aussi, que chante l'enfant d'un autre peuple; une complainte, sœur de celle-ci, que module là-bas, aussi loin que

possible de l'Espagne, le héros de la *Sniegourotchka* de M. Rimsky-Korsakow, Lel, un amoureux berger. Et cela dérangerait peut-être les principes du folk-lore et la théorie des nationalités, si chacun ne savait que même en musique, il arrive que les extrêmes se touchent, que les peuples les plus divers peuvent avoir en commun, non seulement des doctrines et des systèmes, mais des formes et des sons, et que le ciel de neige et que le ciel de flamme versent parfois la même mélancolie dans l'âme de tous les hommes et dans leur chant.

Au gracieux récit une ode héroïque succède, une sorte de mélopée, admirable d'ampleur et de fierté. Elle dit la gloire et le deuil de la terre romane, des villes autrefois superbes, maintenant asservies : Toulouse, Carcassonne, Béziers ; et ces noms, familiers à notre oreille, sonnent en musique avec un éclat d'épopée ou de légende que nous ne leur connaissions pas. M. Pedrell est modeste quand il assure que ce chant n'a pas de caractère particulier. Je le tiens au contraire pour une page grandiose, et sauf la péroration, que gâte une mauvaise formule italienne, la mélodie, le mouvement, le rythme, tout en est beau.

Tout cela est plus beau encore dans le rôle entier de Rayon de Lune. Au milieu de la Cour d'amour, l'ardente créature fait une merveilleuse entrée. Les deux chansons qu'elle chante là, sont le centre ou le sommet du premier acte. Là s'avivent les couleurs et les reliefs s'accusent. C'est d'abord une Orientale chantée et dansée à la fois. Dans la noble assemblée, à travers les doux propos et les rites aimables, on dirait l'irruption de la vie primitive, libre, à demi sauvage. Brusquément la salle de fête s'emplit des senteurs de la montagne et de la poussière des chemins. « Veux-tu, demande la comtesse à la bohémienne, veux-tu maintenant nous dire la ballade de la *Mort de Jeanne* ? » Et, se tournant vers ses hôtes, en quelques notes admirables d'amertume et de sourde révolte, elle ajoute : « Sachez que Jeanne, c'est la patrie. » Elle a raison : voici la patrie elle-même, et toute la patrie. Voici les thèmes d'Aragon et de Catalogne ; voici les modes arabes, les sons rauques et durs que les Maures ont laissés dans la voix de l'Espagne, comme dans ses veines leur sang. La liberté des rythmes et leur variété, le déhanchement et la dislocation de la mélodie, le diatonisme avec son

étrange rudesse; enfin, sur un accompagnement inégal, à contre-temps, et pareil au grondement de guitares farouches, le vol capricieux de je ne sais quel âpre *vocero*, tout est national, tout est populaire ici. Elle triomphe, « l'impérieuse et hardie musique vulgaire... l'admirable mélodie naturelle, » celle qui crie à l'oreille du savant : « Ne cherche pas dans tes livres et ne t'embarasse pas de ta science. C'est moi qui suis l'art pur. La véritable musique, c'est moi (1). »

Elle encore, elle toujours, fait dramatique et grandiose l'acte du cloître de Bolbona, le débat entre Rayon de Lune et le comte. Dans la marche funèbre, dans le récit délicieux de la bohémienne rappelant au héros le serment héréditaire; ne fût-ce que dans l'appel suppliant et tendre (quatre notes seulement) au mort couché dans son tombeau, partout « la mélodie naturelle » est présente; elle est partout ouvrière, et l'ouvrière unique, de la vie et de la beauté.

Elle anime le dernier acte du même souffle, caressant ou rude, mais toujours pur, et, pour

(1) M. Pedrell : *La Festa d'Elche, ou le drame lyrique-liturgique : La Mort et l'Assomption de la Vierge*; Madrid.

ainsi dire, vierge, qu'il nous semble n'avoir jamais respiré. Pour suivre dans les combats le roi qu'elle vit naguère en Sicile et que du premier coup d'œil elle aima, une enfant de quinze ans a pris le costume, les armes et le nom d'un jeune cavalier. Mais Rayon de Lune l'a reconnue, ou devinée, et dans une scène charmante, avec une indulgence, une tendresse d'aïeule, elle se plaît à confondre l'innocente imposture d'amour. « Il y avait une fois, au beau pays de Sicile... » Tout le récit, fait sur un ton de légende ou de conte de fées, est un modèle de narration lyrique, un exemplaire achevé du sentiment et du style populaire. C'en est un autre peut-être, au moins vers la fin, que la chanson chantée par la petite Sicilienne à l'étoile aimée, trop haute pour savoir qu'on l'aime, et qu'on supplie seulement de se mirer le soir dans le cercueil d'argent où dormira l'humble morte d'amour. Ici, comme dans toute l'œuvre de M. Pedrell, la mélodie règne seule. Le caractère, l'originalité consiste dans les divers éléments de la mélodie : contours et proportions, métrique irrégulière à dessein, liberté des mouvements et désinences étranges. Cette musique n'a de beauté que celle de la matière

première, mais précieuse, dont elle est formée.

J'ai trouvé enfin dans le troisième acte de *Los Pirineos* une page qui, sans être la plus parfaite de l'ouvrage, en pourrait bien être la plus nationale : c'est le chant de guerre des Almogavars, entonné par Rayon de Lune et repris en chœur par les soldats allant à la victoire. Une ou deux formules vulgaires se perdent ici dans les accents héroïques et les transports sacrés. Avec une chaleur, un feu qui les a fondus ensemble, le musicien combine trois thèmes différents : l'un est la chanson catalane de la *Batalla del rey Moro* ; le second imite l'appel du muezzin à la prière ; le troisième n'est autre que la *Kaaba* vertigineuse, enragée, dont Beethoven a tiré, dans les *Ruines d'Athènes*, le chœur en tourbillon de ses derviches. Cet hymne d'enthousiasme et de fureur, c'est bien l'Espagne qui le chante, l'Espagne indomptable et sauvage, telle que les Maures l'ont faite et que, même défaits et chassés par elle, ils l'ont laissée à jamais ; l'Espagne qui teint ses drapeaux des deux couleurs les plus éclatantes, celle du sang et celle du soleil.

A Madrid, par un bleu matin de l'été de Castille, avez-vous jamais vu relever la garde

du palais? C'est un radieux spectacle. La haute esplanade est fermée de deux côtés par les architectures blanches, qui paraissent de marbre. Au Nord, le regard s'étend jusqu'aux monts de Guadarrama, glacés d'azur. Le jeune roi paraît quelquefois au balcon. Sur le sable de la cour, il regarde passer les fantassins, les cavaliers et les canons. Dans l'air sec et sonore, il écoute la Marche royale. Elle n'est pas très vive : un peu grave plutôt, mêlée assez étrangement, surtout en ses dernières mesures, de joie calme et de mélancolie. Et je trouve qu'elle ne dit pas tout de ce pays et de cette race. Elle ne dit pas les choses anciennes, les choses profondes. « Si j'étais le roi d'Espagne, » comme chante la vieille romance, je chercherais peut-être ailleurs les hymnes de ma patrie : pour les jours de deuil et de misère, je choisirais la « Mort de Jeanne, » et le chant des Almogavars pour les jours de combat, de gloire et de liberté.

IV

Telle est l'œuvre. Ecrite il y a dix ou douze ans, elle n'a pas encore été représentée (1). On ne peut répondre avec assurance de l'effet qu'elle produirait au théâtre ou, comme on disait jadis, aux chandelles. Il est du moins permis, après lecture, d'affirmer qu'une vie encore cachée, mais puissante, est en elle. Sérieuse et forte, ne contenant rien de bas ou seulement de frivole et d'agréable avec banalité, plutôt que de contre-faire un idéal étranger, elle restitue et relève, — très haut, — l'idéal de la patrie. Par là, comme sa sœur lointaine à laquelle on a vu qu'elle ressemble, cette musique nous donne une précieuse leçon. Leçon nouvelle, ou plutôt renouvelée, car

(1) Elle l'a été depuis, à Barcelone (décembre 1901), avec le plus grand succès.

de grands siècles d'art l'ont autrefois entendue et suivie. Ils furent souvent nationaux et populaires, les « timbres » grégoriens du moyen âge, que les fidèles à l'église entonnaient d'une seule voix. L'élément populaire subsista dans la polyphonie des âges suivants, et les maîtres flamands, italiens, espagnols ou français, ne craignirent pas toujours de construire sur des thèmes familiers, profanes même, leurs chefs-d'œuvre religieux. Les temps changèrent bientôt. L'Italie créa le récitatif, puis la mélodie. La musique se fit plus aristocratique et plus individuelle; avec le peuple désormais elle cessa d'avoir rien de commun. En même temps, elle devenait commune à tous les peuples et dans la beauté pour ainsi dire internationale des chefs-d'œuvre classiques, les caractères et les différences ethniques allaient s'effaçant. Les Bach, les Haydn et les Beethoven ont fait autrefois en leur génie peu de place au génie populaire. Wagner, de nos jours, en dépit de ses théories sur le peuple créateur de l'œuvre d'art, s'est montré, dans la pratique, le moins « peuple » des grands musiciens.

Autant que l'Allemagne, l'Italie et la France ont trop délaissé « la musique naturelle, » comme

dit si bien l'auteur de *Los Pirineos*. Puisque l'Espagne et la Russie nous donnent aujourd'hui le conseil et l'exemple d'y revenir, écoutons-les. Déjà ces vingt dernières années ont vu paraître plus d'un signe favorable : je veux dire quelques œuvres que le sentiment national et populaire anime. C'est *Hænselet Gretel* en Allemagne ; en Italie, c'est cette *Cavalleria*, qu'on a traitée trop mal, et trop bien ; chez nous, c'est l'admirable *Roi d'Ys* et dernièrement cette *Louise* charmante dont le charme opère de plus en plus, la première œuvre musicale qu'ait inspirée notre Paris. Oui, le meilleur d'elle-même, c'est à Paris qu'elle le doit ; c'est à des chants, que dis-je, à des cris de la rue. Parmi les motifs populaires, il en est un surtout que le musicien a traité comme le musicien d'Espagne a fait de ses thèmes nationaux : non par la simple citation, mais par le développement. « *Voilà l' plaisir, Mesdames !* » De cette chétive formule mélodique, M. Charpentier a déduit la plus ample, la plus harmonieuse période, et dans l'humble appel du pauvre marchand d'oublies, l'âme de la ville immense, un instant, a passé.

Por nuestra musica ! A l'exemple de vos frères

d'Espagne et de Russie, souvenez-vous de notre musique nationale et populaire, ô musiciens de notre pays ! Elle vous attend et vous appelle. Elle garde pour vous, cachés au plus profond, au plus lointain d'elle-même, des trésors de mélodie, de cette mélodie, matière première de votre art, que vous travaillez de mieux en mieux et que vous ne savez plus créer. Empruntez-la donc. Et surtout, à la théorie des nationalités musicales et à ses défenseurs, ne laissez pas répondre, en termes absolus, que par définition et par essence la musique est le langage universel. Oui, sans doute, elle l'est. Mais cela ne signifie pas qu'il ne doive exister qu'une seule musique. Cela veut dire seulement que pour être perçus par notre intelligence et par notre sensibilité, les sons étrangers n'ont pas besoin, comme les mots, d'être traduits. Et ce mystérieux privilège, s'il facilite les communications, ne supprime pas les différences. Il n'empêchera jamais que chaque peuple se fasse une musique à lui, qu'il l'entretienne et la développe, afin que, par des modes particuliers et des formes diverses, s'exprime éternellement l'âme commune de l'humanité.

Au pied des Pyrénées, été de 1901.

UN POÈTE MUSICIEN

FRANZ GRILLPARZER

Au docteur Hänslick.

UN POËTE MUSICIEN

FRANZ GRILLPARZER



UN POÈTE MUSICIEN

FRANZ GRILLPARZER

I



GRILLPARZER lui-même aurait peut-être protesté contre le double titre que nous lui donnons ici. Épris également de la musique et de la poésie, il s'appliqua toujours, nous le verrons, à les distinguer beaucoup plus qu'à les confondre. Mais il eût protesté en vain ; car la poésie et la musique se

(1) *Grillparzer und die Musik*, par M. le Dr Hanslick. (*Musikalische Stationen* ; Berlin, Hofmann und Co.) — *Franz Grillparzer*. — *Le Théâtre en Autriche*, par M. Auguste Ehrhard, 1 vol. Société française d'imprimerie et de librairie ; Paris, 1900.

touchent et se tiennent dans son œuvre, et plus encore dans sa nature et dans son génie.

Musicien de fait et pratiquant, pianiste, compositeur, tout cela même il le fut. On conserve dans les archives de la *Société des amis de la musique*, de Vienne, quelques-uns de ses cahiers d'exercices (basse chiffrée, harmonie ou contrepoint). M. Hanslick vit naguère chez Catherine Fröhlich, celle qui fut si longtemps et jusqu'à la mort l'amie du grand poète, trois compositions de Grillparzer. La première est l'ode d'Horace : *Integer vitæ scelerisque purus*, pour voix de basse avec accompagnement de piano. Il aimait, dit-on, à la chanter le soir. Un autre *lied*, sur des vers d'Henri Heine : *Du schönes Schiffermädchen*, rappelle à M. Hanslick le style de Haydn et de Mozart. Le troisième, vif et passionné, pour voix de basse, est écrit sur ces paroles : *La vie est un combat, une lutte sans trêve*.

Ainsi Grillparzer « possédait » la musique. Mais on peut dire qu'elle le possédait encore davantage. Elle aidait parfois à son travail, voire à son inspiration de poète. La première idée de sa trilogie *La Toison d'or* lui vint en jouant les symphonies de Haydn, de Mozart et de Beetho-

ven. Il était alors sur le point de partir pour l'Italie. Quand il en revint, l'idée, à peine entrevue un moment, l'avait fui. Seules, les symphonies plus fidèles, de même qu'elles la lui avaient donnée, eurent la vertu de la lui rendre. Dans les tragédies ou les drames de Grillparzer, il n'est pas rare que la musique intervienne. Tantôt elle les environne ; tantôt elle fait plus et les pénètre. « Nous la sentons dans ce lyrisme qui fait jaillir des lèvres de beaucoup de ses personnages des flots de paroles harmonieuses. Ce sont des drames lyriques que *Sapho*, *les Vagues de la mer et de l'amour*, *Libussa*. La musique est dans l'émoi des âmes juvéniles qui s'éveillent à l'amour et dont nous devinons les troubles à un discret murmure, avant que des mots précis avertissent notre intelligence ; elle est dans les rêveries d'Héro solitaire ; elle est dans les désirs, les mélancolies, les aspirations dont le poète évite d'éclairer la pénombre par l'analyse, et dont il sait nous faire entendre les vagues rumeurs... Il y a de la musique dans tout le rôle de Rodolphe II, qui entend les harmonies des sphères... Il y a de la musique enfin dans la langue, qui n'a point la précision sèche d'un instrument de la pensée pure,

mais la souplesse et le charme enveloppant des voix qui parlent à l'âme (1). »

Il semble bien que la musique ait initié Grillparzer à la poésie. « C'est par la musique, disait-il un jour à Beethoven, que j'ai appris la mélodie des vers. » Par reconnaissance autant que par inclination naturelle, il a fait à la musique dans son œuvre d'écrivain, dans sa prose et dans sa poésie, une grande part, une part splendide. Il l'a tour à tour étudiée en musicien ou en philosophe et glorifiée en poète, en penseur, en amoureux. Parmi tant de maîtres illustres qui furent tous, ou peu s'en faut, ses contemporains, il en est, comme Mozart et Schubert, qu'il a compris tout entiers; d'autres à demi seulement, comme Beethoven; d'autres enfin, Weber d'abord, et beaucoup plus tard Wagner, ont été par lui méconnus et presque maudits. Mais la musique elle-même ne fut jamais, par aucun grand écrivain, même par notre Jean-Jacques Rousseau, comprise plus profondément et plus passionnément chérie. Seul, l'auteur du *Musicien pauvre* a pénétré si avant « dans le mystère de la vie des sons, qu'il

(1) M. Ehrhard.

s'y trouve à l'aise comme en son propre domaine (1). » Durant toute sa carrière, qui fut longue, il a cherché, trouvé dans la musique la joie de ses sens, de son esprit et de son cœur. S'il n'a pas eu de compagne plus fidèle et de plus douce consolatrice, c'est que, de même qu'à son destin, la musique fut liée à son génie. On a très bien dit de Grillparzer : « Les premières et les plus pures inspirations de sa muse lui venaient souvent dans la langue sans paroles de la musique, qu'il transposait, auditeur attentif, en l'interprétant dans la langue de la poésie. Il a mis de la musique en paroles. L'origine la plus profonde et la fin dernière de son travail poétique, c'était le doux et flottant état d'âme qui passe, insaisissable et frémissant, dans les airs, comme les échos apaisés qui viennent d'espaces lointains et inconnus... Là où la musique et la poésie se joignent, c'est là que battait son cœur (2). »

(1) M. Hanslick.

(2) M. de Berger, cité par M. Ehrhard.

II

Né en 1791, l'année où Mozart mourut, Grillparzer n'est mort qu'en 1878, après l'apparition de l'œuvre presque intégral de Wagner. Peu d'hommes ont vu s'accomplir une période aussi longue et d'une pareille importance dans l'histoire de l'art musical : quatre-vingts ans, près d'un siècle par l'évolution du temps ; par celle de l'idéal, un espace qui nous paraît infini. Faut-il donc s'étonner qu'un esprit, même aussi vaste, n'ait pu l'embrasser en entier, que même un tel témoin de tels changements, et en apparence de telles contradictions, n'ait pu les accepter ou seulement les comprendre toutes ?

Franz Grillparzer naquit à Vienne, dans une ville et dans une famille de musiciens. Sa mère, Anne Sonnleithner, qui « vivait en musique, »

était fille d'un jurisconsulte mélomane et sœur de deux hommes qui tiennent un rang dans l'histoire du théâtre et de la musique en Autriche. Haydn et Mozart avaient fréquenté cette maison. L'enfant reçut de sa mère ses premières leçons : elles furent pénibles et faillirent le dégoûter de la musique. Puis il passa de ces mains trop nerveuses dans les mains singulières d'un bohémien, Johann Mederitsch, surnommé Gallus. Contrapontiste excellent, mais paresseux et insouciant, Gallus donnait, pour ne pas mourir de faim, des leçons extraordinaires. La moitié se passait à jouer avec son élève, non pas à quatre mains sur le piano, mais à quatre pattes, dessous ; l'autre moitié était consacrée à des improvisations qui jetaient Mme Grillparzer dans l'extase.

Il faut croire que la méthode n'était pas si mauvaise, car le petit Franz faisait des progrès. Le premier suffrage qu'il obtint fut celui de la cuisinière. Il a raconté lui-même avec quel morceau : « L'exécution de Louis XVI était alors de mémoire encore récente. Entre autres exercices, on m'avait fait apprendre une marche qui, à ce que l'on prétendait, avait été jouée lors de cette exécution. A un endroit de la seconde partie, il y avait à glisser

avec un seul doigt sur toute une octave, pour rendre la chute du couperet. A ce passage, la vieille personne versait des larmes brûlantes. Elle ne pouvait se lasser de l'entendre (1). »

En dépit de ce succès domestique, l'enfant commençait à montrer un goût beaucoup plus vif pour le violon que pour le piano. Ses parents n'en persistaient pas moins à le condamner à l'instrument détesté. Un soir qu'il devait « se produire » avec son frère devant les hôtes du salon paternel, il alla se cacher, pour éviter la corvée, dans une chambre retirée. Son père, qui ne badinait pas, supprima du coup les leçons de musique.

Ce n'est qu'au bout de sept ou huit années, qui, pour les siens et pour lui-même, ne furent point heureuses, que Grillparzer rouvrit l'instrument auquel il avait sans doute pardonné. « J'avais tout oublié, dit-il, et même les notes m'étaient devenues étrangères. Par bonheur, mon premier maître, Gallus, en me faisant travailler, un peu par plaisanterie, la basse chiffrée, m'avait donné quelques notions des principaux accords. Je pris

(1) Cité par M. Ehrhard.

plaisir à l'harmonie des notes ; les accords se résolurent en mouvements, et ceux-ci formèrent de simples mélodies. » Grillparzer continua toujours de jouer ainsi, de tête. Il arriva même à pouvoir improviser pendant des heures. Plus tard seulement, il étudia le contrepoint. « Alors, dit-il, je sus mieux composer et développer, mais l'inspiration était à jamais perdue (1). »

Né trop tard, à son grand chagrin, pour rencontrer Mozart, Grillparzer connut Schubert et surtout Beethoven, dont il faillit, on le sait, devenir le collaborateur. Dans une pièce de vers consacrée au musicien du *Roi des Aulnes*, il a marqué fortement, sans aller jusqu'à la définir, l'originalité du génie de Schubert : « Schubert est mon nom ; je suis Schubert. C'est comme tel qu'il faut me prendre. Je rends hommage aux œuvres des maîtres, je les vénère ; mais rien d'elles n'entrera jamais dans les miennes. Louez-moi, j'en serai bien aise ; dites du mal de moi, je le supporterai. Schubert est mon nom ; je suis Schubert (2). » Quant au compositeur en personne, Grillparzer ne parle de lui qu'une fois.

(1) M. Hanslick.

(2) Cité par M. Ehrhard.

Il nous le montre au piano, dans cette maison des charmantes sœurs Fröhlich, qui fut l'asile de Grillparzer lui-même jusqu'à sa mort. Kathi, celle qu'il aimait, est assise près de Schubert, émue et comme enivrée par les sons : « Arrête, va-t-on crier, lorsque des accents trop douloureux semblent la jeter dans l'angoisse. Mais les dissonances cruelles se résolvent en sereines harmonies, et les yeux de la charmante enfant, tout à l'heure baignés de larmes, rayonnent d'un joyeux éclat, comme le soleil après une pluie d'orage⁽¹⁾. »

Tout autres, je veux dire beaucoup plus fréquents et plus étroits, furent les rapports de Grillparzer avec Beethoven. Les *Souvenirs* du poète ont fourni plus d'un trait, parfois significatif, à l'image physique et morale du musicien.

C'est en 1805, chez son oncle Sonnleithner, que Grillparzer aperçut pour la première fois l'auteur de la *Symphonie héroïque*. Il avait quatorze ans et Beethoven trente-cinq. « Un ou deux ans après, a-t-il raconté, j'habitais pendant l'été avec mes parents le village de Heiligenstadt, près

(1) Cité par M. Ehrhard.

de Vienne. Notre appartement donnait sur le jardin ; Beethoven avait loué les pièces qui donnaient sur la rue. Les deux logements étaient reliés par un corridor commun qui menait à l'escalier. Mes frères et moi, nous n'attachions pas beaucoup d'importance au bizarre personnage (il avait pris de l'embonpoint et sa mise était très négligée, malpropre même), quand il passait rapidement devant nous, en grommelant. Mais ma mère, qui aimait la musique avec passion, se laissait entraîner de temps en temps, lorsqu'elle l'entendait jouer du piano, à se placer dans le corridor commun, non pas contre sa porte à lui, mais contre la nôtre, et à l'écouter dévotement. Elle pouvait avoir agi de la sorte plusieurs fois déjà, quand un jour la porte de Beethoven s'ouvre brusquement ; il sort lui-même, aperçoit ma mère, rentre précipitamment, reparaît une minute après, le chapeau sur la tête, descend l'escalier quatre à quatre et gagne la campagne. A partir de ce moment, il n'a plus touché à son piano. »

« L'un des étés suivants, j'allais souvent voir ma grand'mère, qui avait une maison de campagne dans le village voisin de Döbling. Beethoven, lui aussi, demeurait alors à Döbling. En face des fe-

nêtres de ma grand'mère était située la maison, qui menaçait ruine, d'un paysan réputé pour son inconduite, du nom de Flehberger. Ce Flehberger possédait, outre son affreuse maison, une fille, Lise, très jolie, mais pourvue, elle aussi, d'une réputation peu avantageuse. Beethoven semblait s'intéresser très vivement à la donzelle. Je le vois encore remonter la rue du Cerf, tenant de sa main droite son mouchoir blanc qui traînait par terre, puis s'arrêter à la porte de la cour de Flehberger, derrière laquelle la belle dévergondée, debout sur une charrette de foin ou de fumier, travaillait ferme avec une fourche, en riant sans interruption. Je n'ai jamais remarqué que Beethoven lui adressât la parole ; mais il restait silencieux et regardait dans la cour jusqu'à ce que la fille, qui avait plus de goût pour les gars de campagne, le mit en colère, soit par une raillerie, soit en affectant opiniâtrément de ne pas l'apercevoir. Alors il se retournait brusquement et se sauvait. Cependant il ne manquait pas, la fois suivante, de s'arrêter de nouveau devant la porte. Sa sympathie alla si loin que, lorsque le père de Lise fut enfermé dans la prison du village pour une rixe au cabaret, Beethoven se rendit personnellement auprès de

la municipalité assemblée, afin de le faire mettre en liberté. En faisant cette démarche, il traita, selon son habitude, les honorables conseillers avec tant de violence, qu'il ne fut pas loin d'aller tenir malgré lui compagnie à son protégé dans le cachot (1). »

Une quinzaine d'années s'écoulèrent. En 1823, Grillparzer était devenu un homme célèbre. L'Autriche acclamait en lui son plus grand poète dramatique. C'est alors que le musicien de *Fidelio* fit demander au dramaturge de l'*Aïeule*, de *Sapho* et de *La Toison d'or* un livret d'opéra. Grillparzer ressentit vivement l'honneur d'une telle démarche; il en comprit aussi le péril et même il en devina l'insuccès. « La pensée d'écrire un texte d'opéra, dit-il, ne m'était jamais venue. Et puis je doutais que Beethoven, complètement sourd, et dont les dernières œuvres, malgré leur haute valeur, témoignaient d'une âpreté peu conciliable avec le style vocal, je doutais que Beethoven fût en état de composer un opéra. » Grillparzer craignait en outre, et non sans raison, que la fantaisie de plus en plus débordante et le génie désormais indomp-

(1) Cité par M. Ehrhard.

table de Beethoven ne pût tolérer la contrainte du drame, et de la parole. Il se mit cependant à l'œuvre sans beaucoup de confiance ni d'ardeur, il l'avoue, et l'œuvre achevée, il le reconnaît encore, ne le contenta qu'à demi. Il n'estima jamais sa *Mélusine*, dont Beethoven à son grand étonnement se déclare satisfait et parfois presque enthousiaste. « Vous pouvez, mande-t-il à Beethoven par Schindler avec un rare désintéressement, vous pouvez défaire le poème, le tourner et le retourner comme bon vous semblera (1). »

Ce poème, par une sorte de contradiction anticipée avec l'anti-wagnérisme futur de Grillparzer, a quelque ressemblance avec l'histoire de *Tannhäuser*. « Un chevalier est amoureux d'une fée qui le retient captif dans son palais souterrain. Mais ni la tendresse de Mélusine, ni les danses des nymphes, ni leurs chants n'endorment le remords qui ronge le cœur de Raymond. Il rougit de sa mollesse et de son oisiveté. Il voudrait briser les chaînes fleuries de la volupté pour reprendre l'âpre labeur de la vie du guerrier. Cette nostalgie de l'action mâle, ce besoin d'affranchissement,

(1) M. Ehrhard.

voilà des sentiments dans l'expression desquels Beethoven n'a pas son égal. C'est par ce côté sans doute que le livret de *Mélusine* l'avait séduit. Mais ces regrets de la vie active et libre ne se manifestent chez Raymond que par éclats passagers. Il n'est pas un héros viril : il est de la catégorie de ces êtres faibles, incapables d'efforts persévérants, écrasés par les circonstances, que Grillparzer excelle à décrire. Il retombe sous le joug de Mélusine ; il se jette dans la tombe de la fée, qui a obtenu de mourir, et tous deux repaissent dans une apothéose, absous de toute faute et transfigurés parce qu'ils ont beaucoup aimé (1). »

Les cahiers de conversation de Beethoven et les *Souvenirs* de Grillparzer témoignent également que si les deux collaborateurs n'exécutèrent jamais l'œuvre commune, ils en parlèrent maintes fois. Ils en débattirent même ensemble quelques détails : entre autres certain chœur de chasseurs, que Beethoven, gêné par le souvenir de Weber et du *Freischütz*, se refusait à composer. « Weber, disait-il, a employé quatre cors.

(1) M. Ehrhard.

Vous comprenez que dès lors il faut que j'en mette huit. Où cela nous mènera-t-il? » Et Grillparzer, nous le verrons tout à l'heure, devait craindre encore plus que Beethoven que cela ne menât loin. Quoi qu'il en soit, par la faute ou non du poète ou plutôt du poème, Beethoven ne mit pas *Mélusine* en musique. Grillparzer paraît en avoir éprouvé peu de regrets. Il ne s'en fit pas non plus de reproches, trouvant que décidément il n'y avait pas un seul poème au monde qui pût convenir à Beethoven, et surtout le contenir.

Beethoven et Grillparzer se rencontrèrent pour la dernière fois au commencement de 1826. Les cahiers de conversation de Beethoven révèlent la tristesse de leur entretien, la mélancolie et le découragement du poète, qui voyait alors s'agloire, sinon son génie décliner. Il s'en plaint amèrement à Beethoven, il accuse tout le monde et lui-même, et c'est Beethoven, plus malheureux pourtant, plus grand encore et peut-être encore moins compris, qui le console et tâche de le fortifier. Un des visiteurs suivants a écrit sur l'un des feuillets de ce jour : « Cela sera d'un grand effet sur Grillparzer que vous lui ayez aujour-

d'hui remonté le moral. Il a l'air de désespérer facilement (1). »

Un an plus tard, Beethoven se mourait. Voyant approcher la fin, Schindler avait prié Grillparzer de préparer l'oraison funèbre du grand homme. Un matin que le poète y travaillait, Schindler entra : Beethoven était mort.

Grillparzer devait survivre près de cinquante ans au maître que sans doute il n'a pas compris tout entier, mais dont il a parlé pourtant avec magnificence. Il dut à Beethoven, surtout au Beethoven de la première manière, ses dernières grandes joies de musicien. Le demi-siècle qui suivit lui fut plus qu'indifférent, presque odieux. Et puis, dans sa carrière même et dans sa vie, la leçon de courage qu'il avait reçue un jour de l'auteur de la *Symphonie héroïque* ne lui profita point. Inégal aux épreuves de tout genre qui ne lui furent pas épargnées, froissé par l'insuccès de certaines de ses œuvres, gêné par la censure, doutant sans cesse ou désespérant de lui-même, il renonça de bonne heure au théâtre. Ni les honneurs que sa patrie rendit à sa vieillesse, ni le

(1) M. Ehrhard.

touchant et fidèle amour qu'il n'eut jamais le courage de reconnaître hautement et de consacrer, rien ne put apaiser jusqu'à la fin cette âme éternellement inquiète. La musique seule, la musique d'autrefois, ne cessa jamais de le charmer. Il s'enferma dans la tour d'ivoire que les mains pures de son bien-aimé Mozart avaient bâtie. L'âge vint; comme Beethoven, Grillparzer cessa d'entendre, et comme il avait dit de Beethoven, on put dire de lui-même : « Les épines de la vie lui avaient fait des blessures profondes et, pareil au naufragé qui se cramponne à la rive, il se réfugia dans tes bras, ô toi, sœur du bien et du vrai, leur égale en splendeur, consolatrice de la souffrance, muse de l'art, fille des cieux! Il s'attacha fortement à toi, et, même quand la porte fut fermée, par laquelle tu entrais chez lui et tu lui parlais, quand son oreille frappée de surdité déroba ta face à sa vue, il continua de porter ton image dans son cœur, et, lorsqu'il mourut, elle était encore sur sa poitrine (1). »

(1) Cité par M. Ehrhard.

III

La doctrine, et je dirais volontiers la foi musicale de Grillparzer, se réduit à deux points ou à deux articles. Plus disposé que personne à les admettre, M. Hanslick les a définis avec exactitude. Ces deux vérités, qui contiennent et soutiennent toute l'esthétique de Grillparzer, sont « l'intelligibilité en soi et la souveraineté personnelle de la musique pure ; *Selbstverständlichkeit und Selbstherrlichkeit der echten Musik.* »

La musique pure, autrement dit la musique sans paroles, inspira toujours à Grillparzer une prédilection passionnée. Il regretta souvent de voir associer les mots aux notes, et renouveler ainsi, disait-il, le sacrilège des enfants de Dieu, quand ils s'unirent aux filles de la terre. La danse, qu'il estimait fort, lui paraissait mériter mieux que la poésie de se mêler à la musique,

étant plus capable d'en accompagner et d'en imiter les formes par des formes concrètes, plastiques, et par conséquent similaires. Grillparzer fut toute sa vie étrangement sensible à la beauté des sons, que dis-je, d'un son. « Il lui suffit d'entendre une note, avant de discerner une mélodie, pour être pris d'un tremblement qu'il ne peut réprimer (1). » Dans sa nouvelle intitulée *le Musicien pauvre* (*Der arme Spielmann*), c'est lui-même qu'il nous montre sous la figure de son héros, « ravi jusqu'à l'extase par une note unique de violon; unique, mais si juste! très douce d'abord, puis enflée jusqu'à la plénitude, puis atténuée encore jusqu'à n'être plus qu'un soupir. Une autre bientôt s'ajoute à la première, formant une quarte avec elle, et le vieil artiste, comme il s'était complu dans la résonance unique, s'enchantait maintenant de l'harmonieuse beauté. Tour à tour, avec un plaisir égal, ou même croissant, il touchait tous les degrés : la tierce, la quinte et les autres. Tour à tour il faisait fortement retentir les notes ou les caressait avec douceur. De chacune, isolée ou vibrant avec la

(1) M. Ehrhard.

tonique, il s'enivrait délicieusement. Et voilà ce que le vieillard appelait improviser. » Plus loin, toujours par la voix du virtuose inspiré, Grillparzer continue ainsi : « Oui, sans doute, ils jouent tous Wolfgang-Amédée Mozart ; ils jouent Sébastien Bach ; mais Dieu ! le bon Dieu ! celui-là, nul ne le joue. L'éternel bienfait, la beauté de la note et du son, son affinité merveilleuse avec l'oreille qui en est avide ; l'accord de la troisième note avec la première et la cinquième ; pourquoi la sensible monte comme un espoir qui s'accomplit ; les dissonances abaissées comme les méchants et les orgueilleux ; les miracles de liaison ou de renversement qui font entrer la seconde elle-même dans le sein de l'harmonie, un musicien m'a révélé tout cela ! Et qui pourra dire encore, car, moi, je ne le saurais comprendre, la fugue, le contre-point et le canon *a due, a tre*, toute l'ordonnance de cette architecture céleste, qui se passe de ciment et que soutient seule la main de Dieu ! (1) ». Voilà bien les jouissances les plus purement musicales que puisse procurer la musique pure. A ces effets, à

(1) M. Hanslick, *passim*.

ces transports, on reconnaît la *Selbstherrlichkeit*, la puissance abstraite et spécifique, le privilège et le sortilège des sons.

Cette puissance et cette beauté des sons, les paroles menacent éternellement de les compromettre; les paroles ne font que corrompre ces relations idéales et ces immatériels échanges. Aussi bien Dieu lui-même en les créant égales peut-être, a créé distinctes la poésie et la musique. « Le Maître de la vie a, dans sa sagesse, formé l'univers avec le jour et avec la nuit. La poésie est le jour dans sa radieuse magnificence; la musique est la nuit, qui révèle les mondes. » Autant que le jour et la nuit, Grillparzer souhaiterait de voir la musique et la poésie séparées. Il reconnaît en toutes les deux des vertus non seulement diverses, mais contraires; à son avis, elles ne s'opposent pas seulement l'une à l'autre par leurs attributs, mais par leur nature : la poésie ayant pour principal objet la pensée, tandis qu'une belle sensualité (*schöne Sinnlichkeit*) forme tout ou presque tout le domaine de la musique. « Si l'on voulait, dit-il, caractériser d'une manière frappante la différence essentielle qu'il y a entre la musique et la poésie, il faudrait mettre en lumière com-

ment l'action de la musique a pour point de départ le plaisir des sens, le jeu des nerfs, et comment, après avoir excité la sensibilité, elle arrive tout au plus en dernier ressort à l'intelligence, tandis qu'au contraire la poésie éveille d'abord l'idée, n'agit que par elle sur la sensibilité et ne fait une part aux sens qu'au dernier degré de son expansion ou de son abaissement; les chemins des deux arts vont donc exactement en sens inverse. L'un spiritualise la matière, l'autre matérialise l'esprit (1). »

Mais puisque les deux arts, naturellement incompatibles, s'obstinent, malgré la nature, à s'associer, il faut, dans leur union séculaire et toujours troublée, il faut prendre parti. Grillparzer n'hésite pas : il tient pour la musique et prétend qu'elle commande. Il adopte par conséquent dans l'éternel débat, la solution contraire à celle qui prévaut aujourd'hui et qui, de Gluck à Wagner, fut toujours la solution allemande. « Rien de plus absurde, écrit-il, que de faire de la musique dans un opéra l'esclave de la poésie... Si la musique n'est là que pour exprimer à nou-

(1) Cité par M. Ehrhard.

veau ce que la poésie a déjà exprimé, alors supprimez la musique. » Et plus loin : « Celui qui connaît ta puissance, ô mélodie ! s'écrie Grillparzer, ô toi qui, sans avoir besoin que les mots interprètent une idée, descends directement du ciel et, après avoir traversé le cœur, remontes au ciel, celui qui connaît ta puissance ne fera point de la musique l'humble suivante de la poésie (1). » Partout et toujours il professa la même doctrine. Que dis-je, il la pratiquait, et le jour où d'aventure il fut lui-même le poète, nous l'avons vu donner l'exemple du sacrifice et ne compter pour rien sa propre poésie. Il ne perd pas une occasion de nous rappeler une hiérarchie qu'il estime légitime et nécessaire. Que de fois ils s'étonne, comme d'un non-sens, qu'on regarde un opéra du point de vue de la poésie et non du point de vue de la seule musique ! Ailleurs il se moque d'une expression, récente alors, et dont Wagner devait plus tard faire la fortune : *Tondichter*, poète par les sons ; terme, dit-il, aussi ridicule pour un musicien, que le serait pour un poète celui de *Wörtertermusikant*, musicien par les mots.

(1) Cité par M. Ehrhard.

Grillparzer va plus loin encore. A l'en croire, pour faire un bon musicien de théâtre, un musicien médiocre suffirait, et peut-être même vaudrait mieux que tout autre. « Le compositeur d'opéras qui réussira le plus aisément à suivre les paroles du texte sera celui qui compose mécaniquement. Au contraire, celui dont la musique possède une vie organique, et comme un caractère de nécessité fondée en soi-même, celui-là entrera tout de suite en conflit avec les mots. Chaque thème mélodique obéit en effet à la loi particulière de sa formation et de son développement; loi sacrée, inviolable, et que le musicien de génie ne sacrifiera jamais au bon plaisir du texte. L'autre musicien, au contraire, *der musikalische Prosaist*, peut commencer partout et partout finir, arranger et déranger une musique faite de pièces et de morceaux qui ne se tiennent pas entre eux, tandis qu'un ensemble, un tout, doit se prendre ou se laisser tout entier. »

L'amour de la musique pure entraîne ici Grillparzer et l'égare. Il oublie cette fois que Mozart, son bien-aimé Mozart, par un miracle peut-être unique il est vrai, fut aussi grand dramaturge lyrique que grand musicien. Une autre fois,

plus tard, Grillparzer ne saura pas non plus comprendre que si Wagner a transporté à l'orchestre et dans la symphonie le centre de la musique de théâtre, c'est justement pour réserver les droits et la beauté de la musique elle-même, c'est pour la sauver de cette servitude et de ce démembrement que Grillparzer détestait; c'est enfin parce que Wagner lui aussi, en même temps qu'un grand musicien de théâtre, fut un grand musicien.

Grillparzer ne se contente pas de considérer dans un opéra seulement la musique : jusque dans la musique pure, il ne voit que la musique elle-même. Autrement dit il croit, — et sur ce point son commentateur M. Hanslick est également son disciple, — il croit à la beauté tout objective et spécifique des sons. Il paraît être, au moins en théorie, de ceux que le regretté Charles Lévêque appelait « les athées de l'expression. » Pour lui, la musique ne consiste qu'en soi, ne se comprend qu'en soi; en elle, il n'y a rien à comprendre qu'elle même (*Selbstverständlichkeit*.) Ne comptant pas avec l'utile, comme l'architecture, ni comme la peinture et la sculpture avec l'imitation, elle est « le plus

libre, le seul libre de tous les arts. » On l'a très bien dit : « La philosophie musicale de Grillparzer repose, comme toute son esthétique, sur la *Critique du jugement* de Kant. La liberté et le désintéressement dont Kant fait les caractères essentiels de l'art apparaissent au plus haut degré dans la musique; elle est, de tous les arts, le plus étranger à tout but didactique; elle est, par excellence, le seul jeu ayant sa fin en lui-même dont parle Kant. Elle est le seul art qui, sans autre but, ne cherche que lui-même, restant un jeu même dans sa gravité. Quand elle s'égare, c'est elle-même qu'elle atteint; sans cesse en fuite, elle s'entrave dans ses propres chaînes et s'en dégage (1). »

« La musique, dit encore Grillparzer, n'a pas de paroles, c'est-à-dire de signes *arbitraires* qui n'obtiennent une signification que par l'objet qu'ils désignent. Le son, outre qu'il peut être un signe, est encore une chose qui existe par elle-même. Une série de sons plaît, comme une certaine forme dans les arts plastiques, sans qu'une représentation déterminée y soit attachée; un son

(1) M. Ehrhard.

discordant produit, comme la laideur dans les arts plastiques, une sensation physique désagréable, sans dire quoi que ce soit à l'intelligence... »

« Il s'ensuit que la musique doit s'efforcer, avant tout, d'atteindre ce qui est à sa portée ; qu'elle ne doit point, pour disputer aux idées exprimées par la parole l'avantage de la désignation précise, sacrifier les parties où elle l'emporte sur toutes les formes du langage ; qu'elle ne doit pas aspirer à transformer les sons en mots ; que, comme tout art, elle cesse d'être un art si elle sort de la forme qui est fondée sur sa nature propre, forme qui pour la musique est dans la beauté du son, comme pour les arts plastiques elle est dans la beauté de la ligne ; que, de même qu'un poète est fou, si dans ses vers il veut arriver à l'harmonie du musicien, de même le musicien perd la tête, si au moyen des sons, il veut égaler la précision du langage du poète (1). »

Cette définition ou plutôt cette analyse de la musique renferme une part de la vérité, mais ne la contient pas tout entière. Sans doute il est bon de ramener la musique à elle-même et de rap-

(1) Cité par M. Ehrhard.

peler qu'avant tout elle est le son, le beau son. Mais en elle-même il serait fâcheux de l'emprisonner; car elle est, — dans des limites et sous des conditions que nous ne recherchons point ici, — elle est aussi le rapport entre le son et l'âme, ou, comme disait ce philosophe de la musique que nous aimons à citer (1), entre la belle force du son et la belle force de l'âme. Voilà la notion, essentielle à la conception totale de la musique, que Grillparzer a paru maintes fois oublier ou méconnaître. L'idée de la personnalité, de la valeur et de la beauté spécifique des sons l'enivre pour ainsi dire et l'égare. Et, par un retour singulier, à force de vouloir exalter la musique, il l'abaisse, et, la réduisant à n'être guère plus qu'un plaisir sensuel, un jeu (dont l'agrément ne rachèterait pas assez la vanité), il en fait la servante, — et selon nous la victime, — d'un idéal médiocre, de la doctrine misérable entre toutes de l'art pour l'art : non pas même pour l'art tout entier, mais pour la sensation, qui ne doit être en art que le moyen et le commencement.

(1) Ch. Lévêque.

Aussi bien Grillparzer le premier a plus d'une fois corrigé par d'heureux démentis les exagérations de sa doctrine et fait rentrer en quelque sorte de biais dans son esthétique musicale le principe de l'expression. Il a raconté lui-même qu' « il aimait à placer une gravure devant lui et à rendre par la musique le sujet que représentait le dessin. » En quoi d'ailleurs il avait tort et conférait pour le coup à la musique un pouvoir où jamais elle ne saurait légitimement prétendre. Mais, en d'autres circonstances, il fut plus sage et connut mieux la vérité. Il a parlé quelque part des « *dunkle Gefühle* » (sentiments obscurs) dont la musique est le langage. On peut lire dans un article que Grillparzer écrivit sur Weber, ou plutôt contre lui : « Les sons, en dehors même du plaisir ou du déplaisir qu'ils nous causent, produisent en nous certaines dispositions morales et peuvent servir à les exprimer. La joie et la tristesse, le désir et l'amour ont leurs accents. » Quand Grillparzer disait à Beethoven, en lui enviant la liberté de son génie : « Ah ! si la censure savait ce que vous pensez en composant ! » c'est donc qu'il sentait que les Beethoven, en composant, pensent à quelque chose ou plutôt

quelque chose. Si la beauté des sons n'eût été pour lui que sonore, Grillparzer aurait-il écrit sur l'album de Donizetti : « Je t'écris et tu ne me comprends pas ; ce que tu as écrit, je l'ai bien compris. La tête seulement saisit ce que dit la langue ; les cœurs parlent le même langage dans tous les pays. » Si enfin, selon Grillparzer toujours, « la musique est muette, et cependant éloquente ; » s'il est vrai qu'« elle passe sous silence les traits particuliers, mais nous donne la somme de l'Univers, » que de pensées, et sublimes, la musique ne doit-elle pas contenir !

IV

Qui voudrait, après avoir exposé la doctrine de Grillparzer, en connaître les origines ou les sources, n'aurait pas de peine à les découvrir. Elles se trouvent à la fois dans la nationalité du poète, dans son caractère et dans sa destinée.

Celle-ci ne fut pas heureuse. Enfant, il vécut sous l'autorité, sinon sous la tyrannie, d'un père sérieux et rude, dans la plus sombre maison de l'une des rues les plus tristes de Vienne. Sa mère, nerveuse et sensible, s'exaltait de plus en plus et, devenue veuve, se tua dans un accès de folie. Sur les trois frères du poète, deux au moins héritèrent des dispositions maternelles : l'un courut les pires aventures, l'autre se noya volontairement à dix-sept ans, laissant à Franz une lettre où il le suppliait de ne se marier jamais

pour ne pas perpétuer leur race maudite. Bientôt, avec la douleur, l'adolescent connut la misère, ou tout au moins la gêne. La guerre et la défaite ébranlèrent d'abord, puis ruinèrent la maison. Grillparzer donna des leçons pour vivre et faire vivre les siens. A vingt-deux ans, il était précepteur dans un château de Moravie. Plus tard, il dut accepter encore d'autres emplois : à la bibliothèque de la Cour, aux archives; et pendant quarante-trois ans le plus grand poète de l'Autriche mena la vie dépendante, humiliée, d'un médiocre fonctionnaire.

Son génie ne le consolait pas. Il souffrit toujours impatiemment les vexations de la censure et la froideur, après l'enthousiasme, de ses concitoyens. Lui-même parfois ne croyait plus en lui-même. Dès 1826, il écrit : « De toutes les peines qui ont jamais assailli l'homme, l'une est la plus amère de toutes : c'est d'être dépouillé de ce qui nous appartenait ; c'est de perdre la couronne qui était sur nos cheveux ; c'est, après que l'on s'est vu mourir, d'aller avec son propre cadavre. » Il lui paraît impossible de survivre au poète dont il croit observer l'agonie en lui. « La chose est certaine, écrit-il dans son journal ; lorsque le

poète aura été jeté par-dessus bord, j'enverrai l'homme à sa suite (1). »

Le caractère malheureux de Grillparzer ajoutait beaucoup au malheur de sa destinée. Ce cœur, comme cet esprit, ne sut jamais se contenter. De singuliers scrupules et je ne sais quelles craintes chimériques l'empêchèrent de goûter plus qu'à demi l'amour qui s'offrait à lui tout entier. C'est une étrange aventure sentimentale que cette liaison de Catherine Fröhlich et de Grillparzer, qui débute par des fiançailles orageuses, bientôt rompues, et dure cinquante années, jusqu'à la mort, sous la forme, je ne dis pas équivoque, mais imparfaite, de l'amitié. Pourquoi Grillparzer n'épousa-t-il pas la charmante Kathi? J'ai peur que ce n'ait été au fond beaucoup moins pour obéir au sombre vœu de son frère, que par égoïsme et par orgueil. Le poète lui-même analyse mieux qu'il ne l'excuse le sentiment qui l'a retenu. « De notre vie commune, dit l'*Autobiographie*, je pouvais conclure que le mariage n'eût pas été contraire à ma nature, quoique ce lien ne se soit jamais formé

(1) Cité par M. Ehrhard.

pour moi. Il y a quelque chose en moi de conciliant et de souple qui ne me porte que trop à m'abandonner à la direction d'autrui, mais je ne tolère pas qu'on me dérange et qu'on s'immisce à tout moment dans ma vie intérieure; je ne pourrais pas le supporter, quand même je le voudrais. Il aurait fallu que dans un mariage je pusse rester seul, en oubliant que ma femme était un être différent de moi; j'aurais très volontiers pris ma part dans les concessions réciproques qui éloignent le désaccord. Mais être en réalité à deux, c'est ce que me défendait ma nature solitaire (1). » De même le héros de la tragédie de *Libussa*, Primislas, demande à l'héroïne : « Comprends-tu qu'il faut qu'un cœur se fonde pour ne faire plus qu'un avec un autre cœur? (2) » Voilà ce qu'il semble bien que Grillparzer n'ait jamais compris.

Maintenant, regardant en arrière, ne pourrions-nous apercevoir dans la doctrine de Grillparzer quelques traits de sa nature et certaines traces de son destin? Ne serait-ce point aussi par orgueil de poète et surtout de musicien, qu'il déclarait impossible, si ce n'est sacrilège, l'hymen de la

(1) Cité par M. Ehrhard.

(2) *Ibid.*

musique et de la poésie, et qu'il défait deux arts, comme deux cœurs, de se fondre jamais ensemble pour n'en plus faire qu'un ! S'il aima par-dessus tout les formes pures, s'il plaça plus haut encore que le génie souffrant de Beethoven l'heureux génie de Mozart, c'est peut-être qu'il craignait de tomber du côté où la vie l'avait fait pencher si fort : du côté de la mélancolie, de l'angoisse et de la douleur. Beethoven le rejetait dans le trouble et la lutte ; Mozart l'en délivrait pour l'établir dans la joie : c'est Mozart qu'il choisit, ayant une de ces âmes qui cherchent moins dans l'art à se reconnaître qu'à s'oublier.

Grillparzer enfin, — que de fois il s'en est fait gloire ! — n'était pas Allemand, mais Autrichien, Autrichien de la Basse-Autriche, ce qui veut dire Italien à demi. Comme tel, il avait le goût de l'art classique et plastique, la passion de ce que son biographe appelle très bien « la belle réalité concrète. » A l'émotion, au caractère, il préféra toujours la perfection de la forme. En art, il eût donné toutes les « idées » de l'Allemagne du Nord pour cette « belle sensualité » dont nous avons vu qu'il faisait, lui, Allemand du Sud, le privilège et presque l'essence de la

musique. Dans la querelle italo-allemande qui, de 1816 à 1828 environ, partagea la ville de Vienne, Grillparzer prit avec passion le parti de la musique italienne. Contre l'auteur du *Freischütz* et d'*Euryanthe*, il osa soutenir celui de *Tancrède* et de la *Cenerentola*. A la cause rossinienne, même vaincue, il demeura toujours fidèle. Il se proposait de traiter un jour ce sujet, qui paraît étrange aujourd'hui : *De Rossini, ou des limites de la musique et de la poésie*. Quand parut le *Stabat Mater*, il le célébra dans un poème ardent, où il s'efforçait d'échauffer la froideur de ses compatriotes. Il se plaint de les trouver insensibles à la florissante beauté de l'ouvrage, incapables de s'y abandonner sans résistance et de s'oublier eux-mêmes pour goûter ne fût-ce qu'un moment de joie. Le poète voit avec angoisse l'esprit raisonneur et raisonnable, le brouillard sombre de l'Allemagne du Nord descendre vers sa patrie bien-aimée, et le poème s'achève par cet amer regret : « Un trésor s'est perdu : le bonheur innocent, et ce trésor, ô mon Autriche, c'était le tien ! (1) »

(1) Cité par M. Hanslick.

Ainsi la race de Grillparzer, après son caractère et sa vie, nous donne une raison dernière, et non la moindre, de ses goûts et de ses jugements.

Cette raison, comme les autres, peut-être encore mieux que les autres, explique l'admiration, l'adoration de Grillparzer pour Mozart. Mozart, aux yeux de Grillparzer, est plus que le représentant par excellence du génie de son pays : il est en quelque sorte ce pays lui-même, « l'adolescent aux joues roses, qui s'étend entre l'Italie, cet enfant, et cet homme, l'Allemagne. » Grillparzer aima Mozart dès l'âge le plus tendre et sur les genoux même de sa bonne. Celle-ci avait « créé » un singe dans *la Flûte enchantée*, et cet honneur demeurerait son plus cher souvenir. Elle ne possédait que deux livres : son livre de prières et le livret de *la Flûte enchantée*. L'enfant en connut par elle toutes les merveilles. Quand il passa des paroles à la musique, son ravissement redoubla. Plus tard, il a écrit : « La musique de ce temps-là n'est pas pour moi de la musique : en elle est ma vie, en elle chante ma jeunesse. C'est tout ce que j'ai pensé, rêvé, senti dans mes meilleures années. C'est pour cela

qu'aucune autre musique venue depuis ne l'a
value à mes yeux (1). » Nouveau désaveu, n'est-
ce pas, de la doctrine de l'art pour l'art et de la
beauté purement objective, puisque, dans la
musique de Mozart, Grillparzer se plaisait à re-
trouver quelque chose de son passé, de sa vie, de
lui-même enfin, et à « entendre, comme a dit un
autre poète allemand, chanter l'oiseau de ses
jeunes années. »

En Mozart toutefois, ce n'était pas seulement
son pays ou lui-même que Grillparzer aimait.
C'était aussi « la belle sensualité, » la perfection
de la forme sonore et les délices, dont, par elle,
par elle seule, notre oreille est enivrée. Jamais
on n'a mieux parlé que ne l'a fait ce poète, du plus
purement musical de tous les musiciens. « Il s'est
attaché fermement à tes éternelles énigmes, ô toi
l'œil de l'âme, oreille qui sens tout ! Ce qui
n'entrait point par cette porte lui paraissait un
caprice de l'homme et non point la parole divine,
et demeurait banni de son cercle de lumière (2). »
En 1842, lorsque fut inauguré le monument du
maître de Salzbourg : « Vous le nommez grand !

(1) Cité par M. Ehrhard.

(2) *Ibid.*

s'écriait Grillparzer. Il l'est en effet, parce qu'il s'est limité. Ce qu'il a fait et ce qu'il s'est interdit pèsent d'un poids égal dans la balance de sa renommée. Parce qu'il n'a jamais voulu plus que ce que doivent vouloir les hommes, l'ordre : « Il le faut » sort de tout ce qu'il a créé. Il a préféré paraître plus petit qu'il n'était, plutôt que de s'enfler jusqu'au monstrueux. Le royaume de l'art est un second monde, mais existant et réel comme le premier, et tout ce qui est réel est soumis à la mesure (1). » M. Hanslick, ayant cité ces maximes, souhaitait qu'elles fussent inscrites dans le cabinet de tous les musiciens. A coup sûr, il n'en est pas dont s'éloignent davantage la plupart des musiciens d'aujourd'hui.

Mais il y a d'autres leçons, que donnèrent d'autres maîtres, et que Grillparzer n'a point assez entendues. On dirait que le siècle musical qu'il a vécu, de Mozart à Wagner, forme une chaîne, et qu'il n'en a tenu fermement qu'un des deux bouts. Déjà Beethoven, en partie, lui échappe et le dépasse. Il ne l'embrasse pas tout entier. Plus d'une fois sans doute, il l'a loué di-

(1) Cité par M. Ehrhard.

gnement. « Il était un artiste, et qui peut se mettre sur les rangs à côté de lui? De même que le Béhémoth traverse les mers de son vol impétueux, de même il parcourut le domaine de son art. Depuis le roucoulement de la colombe jusqu'au roulement du tonnerre, depuis la combinaison la plus subtile des ressources d'une technique ferme jusqu'au point redoutable où l'éducation de l'artiste fait place au caprice sans lois des forces naturelles en pleine lutte, il avait passé partout, il avait tout saisi. Celui qui viendra après lui ne poursuivra pas la route; il lui faudra commencer, car son devancier ne s'est arrêté que là où s'arrête l'art (1). »

Devant le monument du maître, en ce village de Heiligenstadt où il l'avait connu, Grillparzer disait encore de lui : « Un homme s'avance d'un pas rapide (il est vrai que son ombre chemine avec lui). Un torrent veut arrêter son ardeur : il s'y jette et fend les flots, sort sur l'autre rive et reprend sa course indomptée. Arrivé au bord du rocher, il prend son élan; de loin chacun tremble. Un bond, et voyez : il a sauté sain et sauf par-

(1) Cité par M. Ehrhard.

dessus l'abîme. Ce qui est difficile aux autres est un jeu pour lui. Le voilà déjà victorieux au but. Seulement il n'a point frayé de voie. Cet homme me fait songer à Beethoven (1). »

Cet homme est Beethoven lui-même, et, sous l'éloge et l'hommage que lui rend ici Grillparzer, M. Ehrhard a raison de sentir la réticence et l'insinuation. Du coureur que rien n'arrête, Grillparzer admire la hardiesse et la rapidité, mais l'ombre lui fait peur. Ce « point redoutable, » que le poète trop timide signale, il s'étonne, il s'afflige en secret que Beethoven l'ait franchi. En secret seulement, car Grillparzer ne se permit jamais d'avouer tout haut ses doutes ou ses craintes. Mais, pour lui, pour lui seul, il les exprima dans une note écrite en 1843 et conçue en ces termes :

« Fâcheuse influence de Beethoven sur l'art, malgré sa grande valeur, qu'on ne saurait estimer assez haut :

» 1^o La première et principale condition qu'un musicien doit respecter, la finesse et la justesse de l'oreille, souffre de ses combinaisons ris-

(1) Cité par M. Ehrhard.

quées, ainsi que des hurlements et des rugissements de sons qu'il mêle trop souvent à ses œuvres.

» 2° Par ses bonds ultra-lyriques, l'idée de l'ordre et de l'unité dans une œuvre musicale s'élargit à tel point, qu'à la fin il n'y a plus moyen de l'embrasser.

» 3° Ses fréquentes infractions aux règles font croire que celles-ci ne sont pas nécessaires, alors que pourtant elles sont l'expression de la raison saine et libre de toute prévention et, comme telles, d'un prix inestimable.

» 4° La prédilection dont il est l'objet substitue de plus en plus au sentiment de la beauté la recherche de ce qui est poignant, violent, de ce qui ébranle et enivre : c'est là un change auquel, de tous les arts, la musique est celui qui trouve le moins son compte. »

Si la musique de Beethoven laissa Grillparzer incertain et comme partagé, celle de Weber lui fut un sujet non pas de contradiction, mais de scandale sans mélange. Le maître du *Freischütz* et d'*Euryanthe* lui parut le plus allemand des Allemands du Nord, et le plus malfaisant, un de ceux qui méconnaissent la distinction entre la

poésie et la musique, entre les mots et les sons. « Tu es un diable de garçon ! » disait Beethoven, en l'embrassant, au musicien de la Fonte des Balles. C'est de « diable » tout court, et même davantage, que, dans une déplorable parodie du *Freischütz*, dans un article non moins fâcheux sur *Euryanthe*, Grillparzer l'a qualifié.

« Hier, je suis retourné à *Euryanthe*. Cette musique est abominable. Ce bouleversement de l'harmonie, cette violence faite au beau aurait été punie par l'autorité aux temps heureux de la Grèce. Une telle musique est contraire à la bonne police ; elle formerait des monstres, si elle trouvait peu à peu accès partout. La première fois que j'entendis cet opéra, des distractions m'aidèrent à supporter les passages les plus pénibles. Hier, le désir de ne pas être injuste envers le compositeur me fit prêter une oreille attentive. Au commencement, cela ne marcha pas trop mal, soit que le début fût moins amphigourique, soit que mon endurance ne fût pas encore affaiblie. Mais de degré en degré, mon horreur augmenta et devint finalement un malaise physique. Si, à la fin du second acte, je n'avais pas quitté le théâtre, il aurait fallu me porter dehors au cours

du troisième. Cet opéra ne peut plaire qu'à des fous, à des imbéciles ou à des savants, à des voleurs de grand chemin et à des assassins (1). »

Trente ans après, Wagner seul jettera Grillparzer dans de pareils égarements, et la parodie du *Freischütz* aura comme pendant certaine lettre, ironique aussi, mais autrement que ne croyait l'auteur, écrite en 1854, après une audition de l'ouverture de *Tannhäuser*.

Et pourtant ces deux esprits, Grillparzer et Wagner, se touchaient, ne fût-ce que par quelques points, comme les extrêmes. Ils ont eu parfois la même conception de la musique; ils en ont donné certaines définitions qui se ressemblent.

Grillparzer a très bien vu, le premier, que « l'objet qu'il appartient à la musique de rendre, ce sont les mouvements les plus généraux de l'âme (2), » et, comme dira Wagner, « le purement humain. » C'est encore une idée wagnérienne, avant Wagner, que la musique, indifférente au détail, nous donne en quelque sorte « la somme de l'univers. »

(1) Cité par M. Ehrhard.

(2) M. Ehrhard.

Il n'est pas jusqu'au *leitmotiv*, dont le librettiste de *Mélusine* n'ait suggéré l'idée première à Beethoven : « Je me suis demandé s'il ne conviendrait pas de marquer chaque apparition ou chaque action de Mélusine par une mélodie facile à saisir qui reviendrait toutes les fois. L'ouverture ne pourrait-elle pas commencer par cette mélodie, et, après l'*allegro* bruyant, cette même mélodie ne pourrait-elle pas servir à former l'introduction? Dans ma pensée, ce serait celle du premier chant de Mélusine (1). »

Enfin et surtout, lorsqu'ils ont considéré les rapports de la musique et la distinction entre le sens intellectuel du langage et la valeur sentimentale des sons, Grillparzer et Wagner, un moment, ont eu des vues pareilles. Mais, à peine se sont-ils rencontrés, qu'ils s'éloignent l'un de l'autre, en se tournant le dos. Tandis que Wagner est plus touché par les affinités réciproques de la musique et de la poésie, Grillparzer l'est davantage par leurs répugnances. L'un n'a cherché qu'à réunir les deux arts; l'autre a rêvé constamment de les séparer.

(1) Cité par M. Ehrhard.

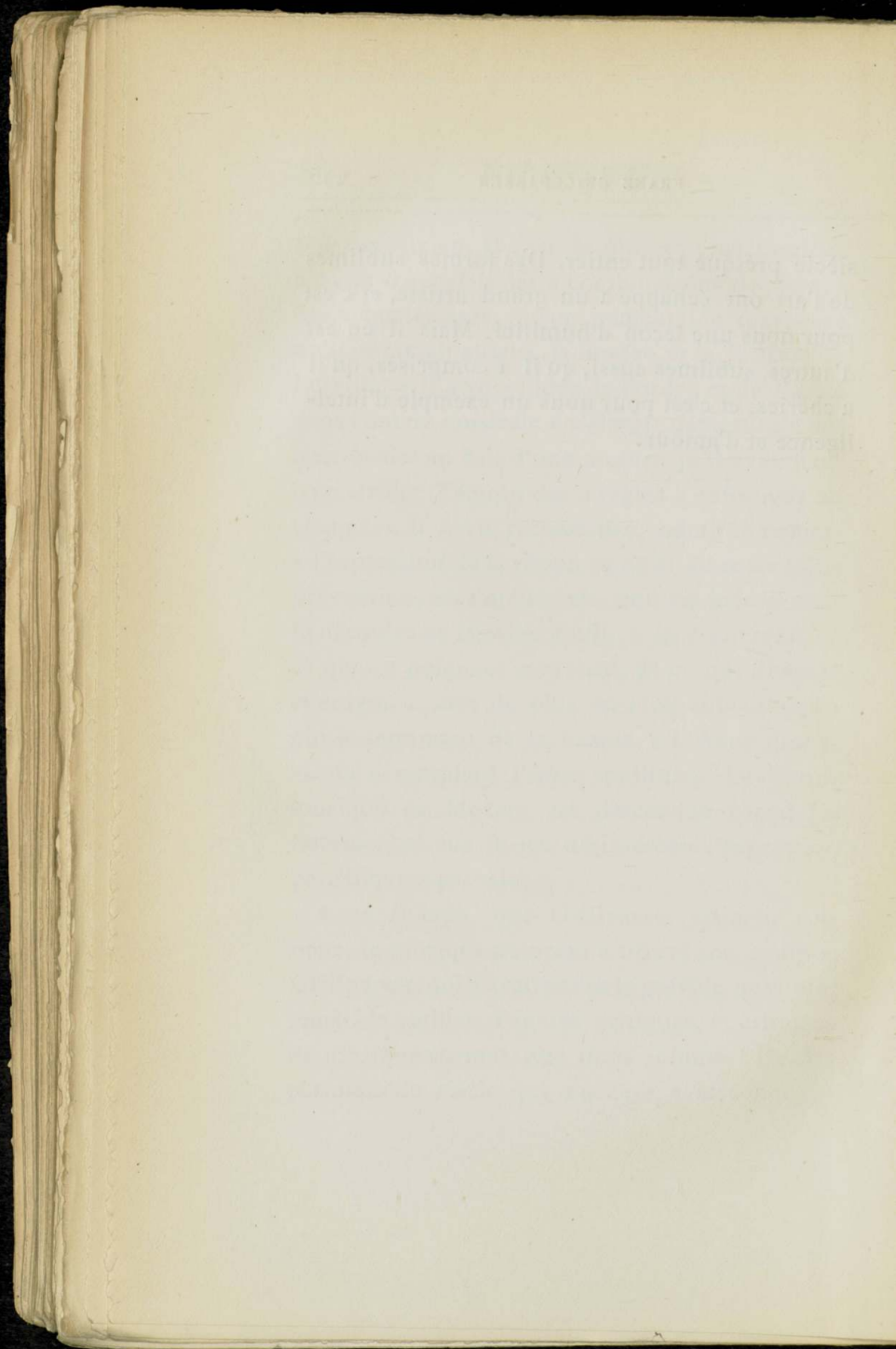
V

Ainsi Grillparzer s'est trompé souvent. Il a péché contre certains musiciens, et non des moindres. Mais, parce qu'il a beaucoup aimé l'un des plus grands, et la musique elle-même, il lui sera beaucoup pardonné. Aussi bien, on pourrait expliquer, si ce n'est excuser, ses jugements, fût-ce les plus étroits, les plus injustes, par la nature même et par l'aveuglement de cet amour, par l'intolérance d'une doctrine ou d'une religion que nous avons essayé de définir et que résume assez bien la note secrète sur Beethoven et sur les périls où Grillparzer a redouté, vainement, qu'il ne jetât la musique. Le temps a démenti ces augures funestes. De Beethoven à Wagner, l'évolution musicale s'est poursuivie et consommée dans le sens contraire à l'idéal du

poète-musicien. Il a vu de plus en plus sacrifier à ce qu'il appelait des « combinaisons risquées, » des « hurlements et rugissements de sons, » ce qu'il nommait aussi « la finesse et la justesse de l'oreille. » Il a vu « l'idée de l'ordre et de l'unité dans l'œuvre musicale » s'élargir démesurément, c'est-à-dire au delà d'une mesure qu'il avait fixée trop étroite. Témoin des « règles » enfreintes ou changées, il a vu reconnaître, admirer comme « l'expression de la raison saine et libre de toute prévention, » ce qu'il avait tenu lui-même pour le désordre et la folie. Enfin, « la recherche de ce qui est poignant et violent, de ce qui ébranle et enivre, » s'est de plus en plus substituée au pur « sentiment de la beauté. » L'*éthos* dionysiaque a remplacé l'*éthos* apollinien. La divine musique de Mozart est descendue parmi les hommes, et sur le jeu désintéressé l'expression pathétique a prévalu.

A ce change, que Grillparzer estimait ruineux, la musique pourtant a trouvé son compte. Grillparzer, qui n'avait pas su le prévoir, ne voulut jamais le ratifier. Pauvres critiques, et critiques de musique surtout, que nous sommes ! Un des premiers du siècle qui s'achève a méconnu ce

siècle presque tout entier. Des formes sublimes de l'art ont échappé à un grand artiste, et c'est pour nous une leçon d'humilité. Mais il en est d'autres, sublimes aussi, qu'il a comprises, qu'il a chéries, et c'est pour nous un exemple d'intelligence et d'amour.



L'ESPRIT
DANS LA MUSIQUE

A Camille Saint-Saëns.

L'ESPRIT
DANS LA MUSIQUE

A GENEVE



L'ESPRIT DANS LA MUSIQUE

La musique a de l'esprit. Il est peu de facultés, ou de dons, qu'on s'accorde mieux à lui reconnaître. Dans toute l'histoire de notre art, je ne vois pas un chef-d'œuvre qu'on puisse définir d'un mot, comme on définit en l'appelant « spirituel, » *le Barbier de Séville* de Rossini. Et notez que ce mot suffit, que l'esprit fait seul toute la beauté de l'ouvrage ; nulle autre qualité ne s'y mêle ; il est tout esprit, rien qu'esprit.

Les « athées de l'expression, » comme le regretté Lévêque appelait ceux qui ne croient qu'à la beauté purement objective et spécifique des sons, ne sauraient eux-mêmes nier que la musique

exprime, avec une force incroyable, la joie et la douleur. Elle touche ainsi les deux pôles de l'âme. Or, il semble bien que l'esprit soit le mode le plus léger et le plus brillant, la fleur ou la flamme de la joie. La joie, il est vrai, peut être grossière, ou sotte, et par définition l'esprit ne saurait être cette joie. Il n'est pas non plus l'allégresse héroïque et guerrière. Il ne ressemble pas davantage à l'enthousiasme religieux. Il n'a rien de commun avec le contentement sérieux, austère, et je dirais métaphysique, que répand en nous le thème du finale de la *Symphonie avec chœurs*. Enfin l'esprit n'est jamais, en musique, une joie malveillante et mauvaise, car la musique est incapable, non de malice, mais de méchanceté.

L'esprit musical n'est rien de tout cela. Qu'est-il donc ? Nous essaierons, en ces quelques pages, d'en étudier la nature, les nuances et les degrés.

I

Voltaire, qui s'y connaissait, a défini l'esprit en ces termes : « Ce qu'on appelle l'esprit est tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine ; ici, c'est l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens et qu'on laisse entendre dans un autre ; là, un rapport délicat entre deux idées peu communes ; c'est une métaphore singulière ; c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui est en effet dans lui ; c'est l'art ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre ; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner. Enfin, je vous parlerais de toutes les différentes façons d'avoir de l'esprit, si j'en avais davantage. »

Parmi ces façons différentes, ou ces menus procédés de l'esprit, il n'y en a peut-être pas un qui ne se transpose de lui-même et ne se retrouve naturellement dans l'ordre de la musique.

La musique imitative n'est-elle pas en quelque sorte ouvrière de comparaisons et d'images, quand elle assortit les formes sonores aux idées, voire aux objets qu'elle veut rendre ? Haydn assurait en riant que, dans *la Création*, l'accord *pizzicato* qui précède l'apparition de la lumière représentait assez bien le Père Éternel battant le briquet avec une pierre à feu. Si le Falstaff de Verdi célèbre en sa propre personne l'abondance et la gloire de la chair, la musique, et toute la musique, orchestre et voix, s'enfle et se travaille « pour égaler l'animal en grosseur. » Dans *Falstaff* toujours, lorsque Quickly, la rusée messagère, aborde et salue le héros, l'inflexion du seul mot : « *Révérence !* » reproduit comme une comparaison, comme une image sonore, non seulement la malice, mais le geste même et la courbe de ce spirituel abord.

L'allusion se rencontre à tout moment dans la musique. L'œuvre d'un Haydn et d'un Mozart abonde en allusions légères, en phrases, en frag-

ments de phrase, en notes même qui ne font qu'en rappeler d'autres, en se jouant. C'est une allusion, plutôt pathétique, il est vrai, mais pourtant une allusion, que la fameuse rentrée par anticipation dans le premier morceau de la *Symphonie héroïque*. Une allusion encore, ironique, insolente, ramène dans la sérénade chantée par Don Juan, pour une chambrière, les notes mêmes que pour l'épouse l'hypocrite époux vient de soupirer. L'allusion enfin n'est-elle pas devenue l'un des éléments, et des plus féconds, de la musique, depuis que la musique est surtout symphonie ? Le rappel de motif, le *leitmotiv* même n'est guère autre chose au fond que l'allusion érigée en principe ou en système. Cent exemples empruntés à Wagner en rappelleraient la puissance ; un seul peut-être en montrerait la finesse et l'esprit : je veux parler du motif ridicule de Beckmesser et de sa course ou plutôt de sa fuite éperdue et pitoyable à travers le finale du second acte des *Maîtres Chanteurs*.

Ainsi que la parole abuse d'un mot, la musique sait abuser d'un son, le présenter dans un sens et le laisser entendre dans un autre. L'enharmonie consiste précisément dans le double emploi, dans

l'usage à deux fins d'une même note ou d'une même forme commune à deux tonalités, c'est-à-dire à deux ordres différents. Dans une étude sur la *Psychologie du Calembour*, nous avons lu naguère cette ingénieuse théorie de la modulation : « L'équivoque sur un son, sur une suite de sons, sur un accord ou une suite d'accords, est la base et la condition de la modulation. Nous retrouvons, doué d'une fécondité rare, ce procédé qui se fonde sur l'association de plusieurs systèmes d'idées (ici de représentations musicales) autour du même son, et qui consiste à passer de l'un à l'autre avec plus ou moins d'à-propos. La modulation est une sorte de jeu de sons analogue à un jeu de mots qui serait soumis aux lois d'une logique supérieure (1). » Et sans doute le « jeu de sons » peut être charmant, ou sublime ; il arrive aussi qu'il soit comique, et que l'esprit, l'esprit seul, fasse la valeur et la beauté d'une modulation.

« L'art de réunir deux choses éloignées, » et par exemple deux notes extrêmes de la voix, donne la force comique à certaines intonations de

(1) Voir un article de M. Paulhan dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 août 1897.

Figaro, de Leporello ou de Basile. Quant à la « recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui est en effet dans lui, » ne serait-ce pas là précisément ce qui constitue la variation et même le développement ? La musique a mille manières de redire autrement ce qu'une première fois elle a dit. D'un thème ou d'une idée musicale, Beethoven arrache tout ce qu'elle enferme de passionné et de tragique ; Haydn et Mozart lui dérobent tout ce qu'elle a de grâce, de verve et de gaîté. Il n'est pas jusqu'à ces variations, les plus simples de toutes, que les anciens appelaient des « doubles, » d'où les Haendel et les Rameau ne tirent des étincelles. Dans le thème plus lent elles étaient cachées et comme en puissance ; à coups redoublés, la variation les en fait jaillir. L'effet augmente en proportion de la vitesse et l'esprit des *Niais de Sologne*, par exemple, s'accroît et s'avive de plus en plus dans le premier et le second « double des *Niais*. »

Si l'esprit enfin est « un rapport délicat, » quel esprit n'aura pas la musique, où la délicatesse des rapports n'a d'égale que leur variété ! Où trouverions-nous, entre quels mots, et de quelle poésie, des relations comparables, en nombre

comme en finesse, à celles que la polyphonie des voix ou des instruments, le contrepoint et la fugue, établissent entre les sons? Plus encore que les rapports d'analogie, les rapports d'opposition peuvent être spirituels. Musset a bien senti le contraste que font ensemble, dans la sérénade de *Don Juan*, l'accompagnement qui raille et la mélodie qui soupire. Certain duo du *Déserteur*, entre Montauciel et le « Grand cousin, » fournirait un autre exemple de ces piquantes antithèses, où la musique, et la musique seule, a le don de réunir les contradictoires, et de les concilier.

Elle se plaît encore à de plus simples et non moins spirituelles antinomies. Elle rapproche soudain les modes et les timbres. Passe-t-elle du majeur en mineur, c'est quelquefois sans raison et seulement par ironie. Dans un concert de soprani légers, pour les interrompre et comme pour les interdire, elle jette à l'improviste quelques notes basses de contralto. Elle contraint à des traits rapides la lourdeur et la gravité de certains instruments et de certaines voix. Il n'est pas jusqu'à l'ordre du rythme qu'elle ne s'amuse à renverser, et la syncope, — qui n'est que la mesure battue à contretemps, — la syncope elle-

même peut avoir de l'esprit. D'où vient à certaine symphonie de Haydn ce nom : *la Surprise*, qu'elle a toujours porté ? C'est peut-être que pendant l'*andante*, après l'exposé du motif le plus paisible, un accord de septième éclate inopinément et comme pour faire peur. Oh ! pas une peur bien terrible ! et le petit thème, si timide qu'il soit, en est vite revenu. Voilà « la surprise. » Cela n'est pas méchant et, surtout en paroles, cela peut sembler ingénu. Mais c'est charmant en musique ; c'est encore un « rapport délicat, » c'est encore et toujours de l'esprit.

II

Sainte-Beuve a dit quelque part en parlant de Beaumarchais : « Je prends le mot d'esprit avec l'idée de source et de jet perpétuel. » Il faut le prendre de même quand on parle de musique, et particulièrement de la musique écrite sur les deux chefs-d'œuvre de Beaumarchais. Une chose surprend, c'est que Beaumarchais, musicien pourtant, ait déclaré la musique incapable de ce genre d'esprit. A ceux qui s'étonnaient qu'il n'eût pas fait un opéra-comique du *Barbier de Séville*, la pièce étant d'un genre à comporter la musique, on sait les raisons qu'il donna : « Notre musique dramatique ressemble trop encore à notre musique chansonnière, pour en attendre un véritable intérêt ou de la gaîté franche... Moi qui ai toujours chéri la musique sans inconstance et même sans

infidélité, souvent, aux pièces qui m'attachent le plus, je me surprends à pousser de l'épaule, à dire tout bas avec humeur : « Eh ! va donc, musique ! N'es-tu pas assez lente ? Au lieu de narrer vivement, tu rabâches. Au lieu de peindre la passion, tu t'accroches aux mots. Le poète se tue à serrer l'événement, et toi tu le délayes. Que lui sert de rendre son style énergique et pressé, si tu l'ensevelis sous d'inutiles fredons ? Avec ta stérile abondance, reste, reste aux chansons pour toute nourriture, jusqu'à ce que tu connaisses le langage sublime et tumultueux des passions. »

Au défi que l'auteur du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro* portait à la musique, aux reproches de stérile abondance et surtout de lenteur, la musique des *Noces* et du *Barbier* n'a pas trop mal répondu.

Il semble bien que l'esprit musical d'un Mozart, d'un Rossini plus encore, ait pour élément principal, — je ne dis pas unique, — le mouvement. La musique tire du mouvement, des effets autrement variés et puissants que ne fait la parole. Elle se meut d'abord dans un plus large espace : elle monte plus haut et descend ou tombe plus bas. Mais surtout elle se meut avec plus de rapidité.

La voix ne saurait parler, sous peine de devenir inintelligible, aussi vite qu'elle chante ou que joue un instrument. Les vocalises, les traits, qui peuvent être spirituels, sont des éléments de musique pure. C'est à l'infini que la musique multiplie et précipite les sons. Elle crible en quelque sorte l'espace de points lumineux et mobiles. Sans perdre un quart de seconde, elle divise, éparpille le temps en parcelles brèves ; on dirait que toutes vibrent et vivent, qu'elles miroitent et scintillent toutes. De ces deux « soleils tournants » que sont *le Barbier* de Beaumarchais et celui de Rossini, le dernier peut-être tourne encore le plus vite et jette le plus de feux. Un *presto* comme l'air d'entrée de Figaro : *Largo al fattotum della città !* un *allegro* tel que l'air de Rosine, l'air même de *la Calomnie* et le fameux quintette : *Buona sera !* nous enferment littéralement en des cercles de joie. Ainsi l'esprit dans la musique est la vitesse. Il peut être aussi la vitesse brusquement ralentie : un retard, un arrêt soudain, qui suspend la cadence ou le trait final, qui le prépare, l'aiguise et le fait plus attendre pour le faire sentir mieux.

La musique ne se meut pas seulement plus

vite que la parole : elle a cet autre avantage de pouvoir combiner divers mouvements. Les personnages de la comédie parlée n'ont d'esprit que tour à tour ; ceux de la comédie musicale en ont au besoin tous à la fois. Ils en ont tantôt les uns avec les autres et comme les autres : rappelez-vous cet éclat de rire unanime qu'est le finale à l'unisson du *Barbier* ; tantôt les uns contre les autres ; non plus alors par la concordance, mais par le conflit des mouvements : témoin tel ou tel finale de Cimarosa et le prodigieux finale des *Noces* ; plus près de nous, avec plus de puissance et de complexité, la bagarre des *Maîtres Chanteurs*, et dans *Falstaff* cette course de l'orchestre et des voix qu'est le délicieux finale du panier.

La musique enfin, qui précipite et multiplie le mouvement, excelle aussi à le soutenir et à le prolonger. Sans rien ôter à la vivacité d'une situation, d'un effet, d'un mot, elle en accroît la durée. Elle a pour cela des ressources d'une richesse infinie. Un couplet assez bref du Sganarelle de Molière devient le grand air du Leporello de Mozart. Et rappelez-vous ce court dialogue de Suzanne et de la Comtesse :

« Chanson nouvelle sur l'air : « *Qu'il fera bon ce soir sous les grands marronniers !... Qu'il fera bon ce soir.*

— Sous les grands marronniers... Après ?

— Crains-tu qu'il ne t'entende pas ?

— C'est juste. » (*Elle plie le billet.*)

De ces quatre répliques, Mozart fait un duo dans l'esprit de la situation et des personnages, mais dans un esprit que la continuité du mouvement et du rythme, l'enroulement de la mélodie, entretient et prolonge. Ailleurs, lorsque la Suzanne de Beaumarchais sort du cabinet où le Comte croyait trouver le page, elle n'a pour son maître que deux mots de raillerie : « *Je le tuerai ! Je le tuerai !... Tuez-le donc, ce méchant page !* » La Suzanne de Mozart est plus cruelle ; elle l'est du moins avec plus de complaisance. C'est une longue phrase qu'elle chante, une phrase impitoyable, où l'ironie se distille en notes piquées, s'étale en notes tenues, en cadences moelleuses et largement épanouies. Le sentiment s'accroît et s'avive au fur et à mesure que la mélodie se développe. Ainsi la musique, loin de rien délayer, comme Beaumarchais l'en accusait jadis, renforce, redouble tout, et,

dans l'ordre de l'esprit, aussi bien qu'ailleurs dans l'ordre de la passion, elle sait ici, mieux que la parole, arrêter « l'instant qui est si beau. »

Spirituelle par le mouvement, la musique peut l'être encore par le rythme ou l'intonation, par les modes et par les timbres.

Si le timbre est la couleur des sons, il faut reconnaître que la palette la plus riche n'appartient pas au poète, mais au musicien. De quels tons, de quelles nuances les quatre voix humaines et les voix sans nombre de l'orchestre ne disposent-elles pas ! La bouffonnerie de certaines symphonies dites burlesques — (il en est de Haydn) — tient pour une grande part à la sonorité familière ou triviale, plaisante ou ridicule des instruments employés. Le *Wallenstein* de M. Vincent d'Indy renferme, si j'ai bonne mémoire, un sermon prêché par des bassons goguenards, qui pourrait bien être la seule inspiration comique d'un maître habituellement sérieux. Plus français, voire gaulois, Gounod s'est permis, dans le *Médecin malgré lui*, quelques effets d'instrumentation pour ainsi dire physiologique ou naturelle, dont la prose même de Molière n'égale pas la fidélité.

L'esprit, en musique, peut tenir à l'intonation,

à l'intervalle plus ou moins étendu que franchit la voix. Gounod encore a su faire telle phrase de son Sganarelle : *Messieurs, je ne suis pas médecin je vous jure!* aussi spirituelle, et par les mêmes moyens, que la protestation, tremblante et piteuse également, de Leporello surpris et battu sous le manteau de son maître.

Il n'est pas jusqu'aux modes eux-mêmes qui n'aient de l'esprit, et du plus délicat. Sur le début du duo célèbre entre Suzanne et le Comte, sur les adieux et le baiser du page à Suzanne, avant le saut par la fenêtre, le majeur et le mineur alternés font comme des jeux de lumière et d'ombre, de malice et de sérieux, presque de mélancolie.

Le rythme enfin, sans être un facteur suffisant de l'esprit musical, en est du moins un facteur nécessaire. C'est le rythme qui, dans *la Dame blanche* (trio du second acte), donne tant d'affectueux empressément à l'entrée de la vieille servante, et, dans *le Barbier de Séville*, tant d'élégante incertitude à la démarche faussement avinée et soldatesque du comte Almaviva. Le rythme sans doute n'est pas toujours spirituel, et même il peut être grossier; mais il est permis d'affirmer, croyons-nous, que là où il n'y a pas

de rythme, il ne saurait y avoir d'esprit. La partition des *Maîtres Chanteurs* est l'œuvre la plus spirituelle de Wagner, et cela ne signifie pas qu'elle ait tout l'esprit que d'aucuns lui trouvent. Elle est également, — et de beaucoup, — celle où les formes rythmiques ont le plus de fermeté, de carrure et de précision. Le rythme, avec la mélodie, faisait le fond ou plutôt l'âme, l'âme robuste et joyeuse du vieil opéra bouffe italien. Il fut, avec moins de puissance et de vie, l'âme plus sensible, mais vive et légère aussi, de notre opéra-comique français. Et c'est peut-être parce que le rythme s'affaiblit et se perd dans la musique de nos jours, que l'esprit languit en elle et que le rire s'y éteint.

III

L'esprit de la musique ne consiste pas seulement dans le mouvement extérieur et dans une vivacité qu'on pourrait croire un peu superficielle. Il va plus loin et plus au fond : jusqu'à la représentation comique de l'humanité et de la vie. Spirituels ou bouffons, certains personnages existent par les sons autant et quelquefois plus que par les mots.

La Servante maîtresse, qui tient une si grande place dans l'évolution ou plus exactement à l'origine d'un genre : l'opéra-comique, a plus d'importance encore dans l'histoire de la psychologie musicale. C'est une admirable comédie, — en musique et par la musique, — non pas d'intrigue ou d'action, mais de caractères. C'est le premier duo, voire le premier duel, risible et pitoyable à

la fois, non pas entre « la bonté d'homme, » mais entre la faiblesse ou la lâcheté masculine et sénile, et « la ruse de femme; » c'est la première confrontation de ces deux types éternels : le vieillard amoureux et la jeune coquette. La musique de Pergolèse a traité le sujet avec autant, sinon plus d'ironie, d'amertume, d'âpreté même, que ne l'avait fait la poésie de Molière dans *l'École des Femmes*, ou que ne devait le faire, dans *le Barbier de Séville*, la prose de Beaumarchais.

Qui ne voit également tout ce que la musique de Mozart, après avoir transformé, transfiguré même certains personnages de *la Folle Journée*, ajoute encore à tel ou tel caractère de *Don Juan* ? « Monsieur, dit au séducteur la Charlotte de Molière, tout ça est trop bien dit pour moi et je n'ai pas d'esprit pour vous répondre. » Que d'esprit, au contraire, a Zerline, répondant soit à Don Juan, soit à Mazetto ! Dans le duetto : *Là ci darem*, avec Don Juan, à la fin de l'*andante* et sur ces mots répétés : *Ah ! non mi sento forte !* rappelez-vous la dégradation, le glissement de la voix qui refuse et promet tout ensemble, et ce frôlement chromatique des notes, cette restriction

des intervalles, aussi spirituelle que peut l'être en d'autres cas, et pour dire autre chose, leur extension ou leur écart.

L'air célèbre : *Batti, batti, bel Maçetto!* est encore un chef-d'œuvre d'esprit féminin, de soumission feinte et de malice hypocrite. L'héroïne de Mozart triomphe ici comme celle de Pergolèse, mais avec des grâces assouplies et détendues. Le rythme, autant que la mélodie, a perdu sa rigueur primitive. Il plaît à Zerline d'être battue; elle le déclare du moins, certaine qu'elle ne le sera pas. Et de quel regard elle détourne les coups! Comme l'œillade monte, furtive et câline, avec la voix! Comme cette voix se fait humble et petite, mais, sous cette humilité, quelle assurance se cache, et quel défi, que la faiblesse de l'homme, cette fois non plus, ne relèvera pas! La seconde reprise de l'air en est pour ainsi dire une variante musicale et morale en même temps. L'accompagnement continu du violoncelle donne à l'arabesque sonore une prenante et presque mordante douceur, et, portée par ce flot léger, la coquette mélodie glisse, coule, fuit, pareille à la nymphe de Virgile, qui souhaitait d'être vue, et même poursuivie.

L'esprit, qui n'est que de finesse dans le rôle de Zerline, atteint à la puissance en certains passages du rôle de Leporello : « Un mariage ne lui coûte rien à contracter, il ne se sert point d'autres pièges pour attraper les belles, c'est un époux à toutes mains. Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui, et si je te disais le nom de toutes celles qu'il a épousées en divers lieux, ce serait un chapitre à durer jusques au soir (1). » Voilà la matière ou le thème du fameux air de Leporello : *Madamina, il catalogo è questo*. Mais ce thème un peu court, cette matière un peu sèche, la musique pouvait tout et a tout fait pour le varier et l'élargir.

Pour l'élargir d'abord. La première phrase est admirable d'ampleur. Dès qu'elle débute, ou qu'elle « part, » c'est pour longtemps qu'on la sent partie. Elle ne comprend pas moins de quinze mesures à quatre temps, avec deux croches (à l'orchestre) par temps. Ainsi la mélodie est, par la durée, d'un comique abondant et pour ainsi dire grandiose ; par la multi-

(1) Molière, *Don Juan*.

plicité des valeurs brèves, elle est d'un comique léger. Voici que Leporello déroule sa liste d'amour. Cette musique vraiment abonde en images sonores. Elle arrive à donner l'impression du nombre, ou plutôt de l'innombrable. Les thèmes ironiques et gouailleurs surgissent en foule. L'essaim des rivales accourt, assiège la pauvre Elvire. Il en vient de partout et de tous les coins de l'orchestre ; les unes montant et les autres descendant, elles se croisent, comme les gammes. Avec une impitoyable ironie, la mélodie les énumère. Elle énonce gaîment les chiffres, jusqu'à ce « gros bataillon serré de l'armée d'Espagne, » à ce *mille e tre*, pour lequel elle garde naturellement son éclat suprême et comme son dernier coup.

Après la quantité, c'est la qualité que décrit la musique ; c'est la condition après la patrie. Et le tohu-bohu féminin recommence :

V'han fra queste contadine,
Cameriere, cittadine,
V'han contesse, baronessa,
Marchesina, principessa.

Les vers ont de la vivacité sans doute. Il leur manque ce que la musique seule peut donner :

ce mouvement continu que l'orchestre entretient pendant les silences de la voix; surtout cette ascension progressive, cette superposition des périodes sonores, ouvrant tour à tour des espaces ou des perspectives que les notes innombrables remplissent et peuplent aussitôt. Chaque figure est dessinée, modelée par les sons. S'agit-il de *la piccina* (la petite), la voix s'abaisse et se réduit; vient-elle à célébrer « la jeune commençante (*la giovine principiante*), » c'est d'un ton mystérieux et comme à huis clos. Jusqu'à la fin de l'air, toutes les grâces, toutes les beautés de la femme passent ainsi devant nous, raillées, profanées par la verve cynique d'un valet. Et quand nous aurons noté le dernier trait, l'allusion personnelle et libertine : *Voi... sapete... quel... che fa*; « Vous... savez... comme... il s'y prend » (et cette traduction n'est pas littérale), alors nous constaterons une fois de plus : d'abord qu'il existe des allusions musicales; que la musique, en outre, peut avoir ses réticences ou ses retards, non moins spirituels que sa précipitation; qu'elle sait enfin, par les moyens qui lui sont propres, amplifier le comique d'un caractère et donner plus de grandeur et de force à l'esprit.

Autant que Leporello, don Basile en témoigne. Rossini d'abord a fait de Basile une basse profonde, et si, comme on n'en peut douter, cela seul assombrit, élargit encore le personnage, c'est donc que le surcroît d'expression et d'esprit consiste ici dans le timbre, c'est-à-dire dans un élément de pure sonorité. Mais il faut ajouter autre chose : entre toutes les pages spirituelles du *Barbier de Séville*, l'air de *la Calomnie* est peut-être celle où l'esprit musical va le plus loin et pénètre le plus avant. La musique sans doute n'est d'abord que mouvement et verve descriptive dans le *crescendo*, — formidable d'ailleurs, — que comporte et même commande le début de la fameuse tirade. On sait avec quel art est préparée l'explosion, avec quelle violence elle se produit.

Come un colpo di canone,
Un tremoto, un temporale,
Un tremoto generale
Che fa l'aria ribombar !

La musique arrive sur ces paroles au paroxysme de la sonorité. Mais viennent les paroles suivantes, qui décrivent non plus la marche ni le progrès, mais l'effet de la calomnie,

à quoi tombe et se réduit ce grand fracas? A quelques maigres, misérables notes, admirablement expressives par cette misère et cette maigreur même. *Il meschino calunniato*. Syllabe par syllabe, la voix lugubre et presque sépulcrale détache, distille ces trois mots. Après le maximum des sons, tout de suite après, en voici le minimum, presque le néant, image de cet autre néant qu'est devenu le « misérable calomnié ». Et c'est, dans l'ordre de la musique, quelque chose d'analogue aux diminutifs injurieux de Shakspeare : « Œuf de pou ! Cri-cri de cheminée ! Aune et trois quarts d'aune ! » Mais déjà les notes, piquées et brèves tout à l'heure, s'allongent et s'appesantissent. Après un léger dédain, c'est un mépris écrasant qu'elles marquent. La musique, disions-nous en commençant, n'est pas méchante. Une fois au moins, cette fois, elle a su l'être, en ce peu de mesures où son esprit est fait d'ironie amère et d'insultante pitié.

C'est l'ironie encore, mais joyeuse et gaîment vengeresse, que respirent les pages les plus spirituelles du *Médecin malgré lui*, de Gounod. Il y a là de l'esprit, nous l'avons déjà vu, dans cer-

taines sonorités imitatives. Il y en a plus encore, au premier acte, dans la scène (en trio) du diplôme conféré de force et par les coups. La mélodie insinuante y décrit d'abord les civilités, les précautions oratoires des deux chercheurs de médecin. La riposte de Sganarelle : « Médecin vous-même ! » n'aurait, sans la musique, ni tant de vivacité, ni tant d'indignation. Et lorsque le brave homme se vante de savoir, comme pas un, faire les fagots, le contraste n'est-il pas délicieux entre l'emphase de sa vanterie et l'humilité de sa science ? Comme, après la bastonnade, certaine descente chromatique indique bien l'abaissement, l'anéantissement de sa volonté ! Mais tout à coup cette volonté se relève et se ranime. Elle reparaît sous une figure plus éclatante et plus fière, sous le personnage, imposé d'abord, de médecin, que Sganarelle, avec une ironie copieuse, avec des transports de joie satirique, se résout, bien plus, s'excite maintenant lui-même à jouer.

Il exulte, ce personnage, et s'élève au comble du comique dans le sextuor de la consultation. Sganarelle a pris la main de la malade et tâté son poulx, dont le cor, en notes inégales, marque les

battements. Il a formulé son diagnostic. L'orgueil alors, l'ivresse et comme la folie de la science, même fausse, l'égare. Il se croit médecin tout de bon, il l'est peut-être, et c'est en médecin véritable que, sur un rythme de tarentelle, avec un brio rossinien, il entonne un chant de bravoure à la gloire de sa profession. Un moment, il s'arrête : « Entendez-vous le latin ? — En aucune façon. » Une gamme aussitôt jaillit, comme un éclair de joie. Sur un tremolo qui gronde et ressemble au tonnerre accompagnateur des oracles, la fameuse dissertation latine, à demi chantée et parlée à demi, se déroule. Elle est à peine achevée qu'une autre gamme siffle et met le finale en train. Le vertige de Sganarelle gagne de proche en proche, la famille de l'ægrotante fait chorus avec le médecin, et le mouvement, le rythme, la tonalité claire, l'orchestre, les voix, en un mot tous les éléments ou toutes les forces de la musique, ramassées et « donnant » ensemble, déchaînent et font souffler en tempête un esprit de verve insolente, de satire et de parodie.

Il y a même, dans la comédie musicale, un trait qui manque à l'autre comédie : je veux parler du chœur des fagotiers, qui se trouve une pre-

mière fois au premier acte et qui termine aussi la pièce, en guise de conclusion ou de moralité. « *Nous faisons tous, chantent les braves gens, nous faisons tous ce que nous savons faire.* » Et le rythme, lourd et le rude unisson disent bien la besogne modeste, grossière peut-être, mais sincèrement, honnêtement accomplie. L'effet m'a toujours paru d'un comique excellent. C'est quelque chose comme la revanche de la réalité sur l'apparence, et de la « fagoterie » légitime sur la médecine usurpée. « L'esprit, a dit l'un de nos écrivains — de ceux encore qui sont bons juges, — l'esprit est la fleur de l'imagination. » Nous avons déjà vu qu'il peut l'être, même en musique. M. Jules Lemaître ajoute : « Il est la fleur du bon sens. » Et voilà justement ce qu'il est ici.

IV

Il peut être la fleur de la fantaisie et de la folie elle-même. Dans la musique de Jacques Offenbach cette fleur, avec éclat, a fleuri. Elle avait, en des poèmes à la fois burlesques et délicats, trouvé le terrain favorable. Il est très vrai, bien que tout le monde l'ait dit, que l'esprit du théâtre de Meilhac et Halévy, de leur opérette au moins; consiste dans la nouvelle et très piquante opposition d'une bouffonnerie débridée avec une sensibilité, une grâce, une poésie enfin contenue et furtive. C'est de cette antithèse que la musique d'Offenbach a singulièrement renforcé l'énergie.

Offenbach ne s'est pas moqué seulement. Et même il est un sentiment que, dans ses opérettes, les paroles peuvent bien railler, mais dont sa musique n'a pas toujours ri : et ce sentiment est

l'amour. La « déclaration » de la *Grande-Duchesse* est sincère ; je sais dans le duo de la *Belle Hélène* quelques accents de passion véritable ; la « lettre » de la *Périchole* sourit à travers des larmes, et c'est un petit chef-d'œuvre de jeune et pure tendresse que la chanson de Fortunio.

D'autres pages ont même un charme de rêverie. Sur la légende, chantée au troisième acte de la *Grande-Duchesse*, du vieux buveur et de son verre brisé, passe un souffle de *Sehnsucht* allemande. Plus allègre, le duo de la gantière et du bottier (la *Vie parisienne*) est dans le sentiment et le style d'un *ländler*, et telle ou telle valse, prise au hasard, ferait monter aux lèvres la question nostalgique d'Henri Heine : « Madame! ne sentez-vous pas l'odeur des tilleuls? » Enfin, je goûte encore plus, pour la mélancolie qui s'en exhale, une page comme l'adieu d'Orphée à ses jeunes élèves ; et surtout, pour sa couleur plaisamment antique, le fameux air de John Styx : *Quand j'étais roi de Béotie!* délicieuse et falote complainte, qui semble d'une ombre regrettant la vie et l'amour.

Voilà pour le sentiment et la poésie. Mais, à côté, où plutôt au dedans et comme au cœur de

cette poésie des sons, les paroles entretiennent une dérision éternelle. Et quand la musique à son tour, au lieu de l'atténuer, l'avive et l'exaspère, alors elle atteint au sublime de la caricature ou de la « charge ; » elle enfante ces chefs-d'œuvre cocasses et grandioses : le finale du Sabre dans *la Grande-Duchesse*, celui de *la Belle Hélène* (*Pars pour la Crète !*) ou le galop d'*Orphée aux Enfers*, cette version blasphématoire et sacrilège du « Crépuscule des dieux ».

L'esprit d'un Offenbach a pour élément un autre contraste encore : celui de la musique avec les sujets, ou les situations, ou les mots qui la comportent le moins, auxquels il semble même que par nature elle répugne. On rapporte qu'Auber disait d'un musicien qu'il trouvait trop sérieux et guindé : « Je l'attends quand il lui faudra faire chanter des chaises et des fauteuils. » Offenbach a fait chanter de moindres objets et de plus médiocres. Non seulement il n'a pas dédaigné, mais il a recherché de parti pris, pour les mettre en musique, les plus vulgaires incidents et les détails les plus familiers de la vie. « *Nous dînons à sept heures ; nous nous mettons à table vers sept heures,* » dit au berger Pâris la fille de Jupiter

et de Lédæ. Et, de cette hôtesse à ce convive, l'invitation, — ne fût-elle que parlée, — serait déjà plaisante ; chantée, elle l'est davantage, et chantée sur un air, sur une mélodie charmante en soi, dont le charme n'est qu'un nouveau paradoxe, un dernier raffinement d'ironie.

Les premières pages de *la Vie parisienne* forment ce qu'on pourrait appeler un tableau de corporation ; tableau musical, avec ces paroles en guise de légende : *Nous sommes employés de la ligne de l'Ouest*. Personne, avant Offenbach, ne s'était avisé de consacrer la moitié d'un finale à des proclamations de cette nature : *Son habit a craqué dans le dos*, et jamais non plus la crainte de ne pas trouver de fiacre en sortant de la gare Saint-Lazare ne s'était exprimée par un chœur, et par un chœur délicieux.

En écoutant de semblable musique, on pense à la musique elle-même. On la revoit, pour ainsi parler, telle qu'elle, dans le cours des siècles, non seulement les grands artistes, mais les grands penseurs aussi l'ont faite. Depuis les Aristote et les Platon jusqu'aux Hegel, aux Carlyle, aux Schopenhauer, ils ont tous défini sa nature supérieure et reconnu son éminente dignité. Elle commence,

ont-ils dit, où finit la parole ; elle exprime l'ineffable. Dédaigneuse des particularités et des contingences, sans autre objet que le général ou le « purement humain, » elle exprime le sentiment dans son essence, et l'âme, que les autres arts ne surprennent que voilée, se révèle directement par les sons. Autant que les philosophes, les savants ont honoré dans la musique la beauté mystérieuse et divine des nombres, et le moraliste, étudiant ses *éthos* divers, a pu dénoncer et saluer tour à tour en elle une conseillère, une ouvrière même de nos faiblesses et de nos vertus.

Et voilà qu'un jour, de la sérieuse Allemagne, le musicien de la parodie et de la farce est arrivé parmi nous. Il a fait descendre la musique de ses fonctions augustes à de burlesques emplois. Il lui a donné pour compagne, la plus bouffonne, la plus folle poésie, et l'esprit encore, l'esprit impertinent, même impie, a jailli de cette association ou plutôt de ce désaccord.

Mais ce musicien était un musicien véritable et c'est musicalement qu'il s'est moqué de la musique elle-même. Je dis : musicien véritable, et j'ajouterais volontiers : musicien classique. Rossini ne plaisantait qu'à moitié quand il envoyait

à l'auteur d'*Orphée aux Enfers* sa photographie avec cette dédicace : « Au Mozart des Champs-Élysées. » Offenbach eut toujours pour les maîtres allemands de la forme pure une presque filiale tendresse. Chef d'orchestre au Théâtre-Français, il égayait avec les menuets de Haydn les entr'actes de Racine ou de Corneille. Directeur et fournisseur des Bouffes-Parisiens, entre deux de ses opérettes il en faisait jouer deux de Mozart : *l'Oie du Caire* et *l'Impresario*, afin de se couvrir lui-même et de se justifier.

Comme avec irrévérence

Parle des dieux ce maraud !

Oui, même des dieux de la musique ; mais il parle d'eux en empruntant leur langage, ne fût-ce que pour le contrefaire, et son irrévérence témoigne encore de son admiration et de son amour.

Offenbach use rarement du procédé, facile et tout extérieur, qui consiste dans l'adaptation à des circonstances et à des paroles d'opérette, de quelque passage — populaire — d'un opéra. Avec plus de malice, il tire la parodie ou la cari-

cature musicale de plus loin et des éléments essentiels de la musique même : rythme, déclamation, développement symphonique ou mélodie. Le comique de *Bu qui s'avance!* résulte en partie d'une accentuation à contre-sens, à contre-bon sens. Le même *Bu qui s'avance!* ou le finale: *Voici le sabre!* de la *Grande-Duchesse*, est, au point de vue de la conduite générale, une espèce de folie organisée, où le sérieux de l'ordonnance, de l'architecture sonore n'a d'égal que le burlesque des idées. Toujours dans le *Bu qui s'avance!* plus encore dans le *Pars pour la Crète!* on ne sait qu'admirer davantage : l'abondance et la verve des mélodies, la logique, voire la nécessité suivant laquelle elles s'enchaînent et procèdent les unes des autres, ou l'entrain, la vigueur et comme l'urgence croissante du rythme, qui fait de ce finale une des plus réjouissantes expressions musicales de l'impératif catégorique et du devoir absolu.

Mélodiste enfin, mélodiste intarissable, Offenbach est un mélodiste souvent trivial, canaille s'il le faut, toujours spirituel, banal rarement et quelquefois délicieux. Il n'emploie que les modulations et les cadences classiques ; il excelle,

pour éviter une chute vulgaire, à trouver des biais ingénieux.

Ainsi dans son œuvre, à chaque page, on surprend d'ironiques apparences, des ressemblances ou des rappels équivoques, à demi sérieux, insolents à demi. « Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus long... » Qu'une note également soit plus longue, ou plus brève; qu'un accent porte à faux; qu'un mouvement se hâte ou se ralentisse, et l'ordre de la musique est changé, l'autre face du monde se révèle et le pas du sublime au ridicule est franchi. Je sais, dans *la Périchole*, une de ces rencontres, volontaires ou fortuites, et qui laissent à penser. Rien n'est plus facile que de chanter sur l'accompagnement de la fameuse « Lettre », le duo d'amour de *la Flûte enchantée*. Dans le rythme, dans les harmonies familières, l'exquise mélodie se trouve contenue et cachée. Une affinité de ce genre nous déconcerte et vaguement nous inquiète. Elle nous avertit que le domaine de l'idéal est flottant et sa limite incertaine. Entre Offenbach et Mozart, de la chanson gentille à l'immortelle mélodie, qu'il y ait autant de distance et si peu, voilà peut-être l'ironie suprême de cette musique et sa plus spirituelle leçon.

V

Fleur de l'imagination, du bon sens ou de la folie, l'esprit enfin peut se définir une certaine façon, légère, aisée et brillante de sentir la vie et de prendre les choses. Or, il s'est trouvé des musiciens qui les ont prises, le plus souvent ou toujours, de cette façon-là.

Auber fut l'un d'entre eux. « Faire chanter des chaises et des fauteuils ; » ce mot du maître, que nous citions plus haut, est bien la devise ou le programme de son art ; il définit la gageure que pendant un demi-siècle Auber a tenue et gagnée. Spirituel avec moins d'outrance qu'un Offenbach, un Auber a pourtant mis en musique des choses peu musicales, ou « musicables ; » des faits, des événements, des aventures beaucoup plus que des sentiments ou des âmes. Et quelles éton-

nantes aventures ! Voilà un musicien qui n'a jamais cru que « le purement humain » fût l'objet ou le domaine véritable de la musique. Aussi bien son librettiste ordinaire ne le croyait pas davantage. Il y a des jours où soi-même avec eux on en doute, où volontiers on reprendrait pour son propre compte cette boutade de Weiss : « Au fond, pensez ce qu'il vous plaira. Si je suis ma pente, il n'y a jamais eu pour moi qu'un auteur parlait : c'est Scribe, qui a marié tant d'officiers de fortune avec des princesses belles comme le jour, tant de modistes avec des princes palatins, tant de comédiennes avec des ambassadeurs tout honteux de leur petit mérite, sans compter les ambassadeurs sacrifiés au premier ténor par des comédiennes désintéressées. Je ne suis pas exclusif. Je conviens que *l'Enéide* a de belles parties. Je ne dis pas qu'on ne peut s'enchanter de *l'Odyssée*... Mais si l'on me demande quel est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, je ne connais rien qui approche, même de loin, du merveilleux poème de Scribe où l'on voit la reine de Portugal épouser, au son des fanfares d'Auber, un jeune hidalgo, sans sou ni maille, qu'elle a rencontré en voyage, un jour

de pluie, abrité sous le même rocher qu'elle. »

Telle est, sauf de légères variantes, la vision, ou la conception de l'idéal et de la vie qu'Auber et Scribe ont toujours eue. Voilà les héros et les héroïnes, voilà les destins que la musique d'Auber a chantés. Comment voudriez-vous qu'elle ne se moquât point, que même elle fît autre chose que se moquer? Weiss parlait tout à l'heure de l'amour et du mariage tel qu'Auber et Scribe l'entendaient. Mais rien, dans leur étonnant répertoire, fut-il jamais plus sérieusement traité? Ce n'est pas la nature : témoin, dans *Haydée*, le finale, — en forme de valse, — de l'arrivée à Venise. Croyez-vous que ce soit « la royauté? » Je vous rappellerais alors la souveraine des *Diamants de la Couronne* et, au dernier acte, quand elle se retrouve elle-même, la distinction, la majesté de ses « motifs » royaux. Sentiments, personnages, Auber a tout vu, tout pris par les plus petits côtés, par ceux dont on ne fait que sourire. Le nom même de certaines de ses œuvres semble une ironie. *La Fiancée*, *la Sirène*, *Actéon*, manquent en quelque sorte ou mentent à la poésie, aux promesses mystérieuses de leur titre.

Souvent un amant
Ment
En offrant sa foi ;
Moi,
Fidèle en amours
Je serai toujours.

Ce sont les paroles du « grand air » d'*Actéon* ;
et la musique leur ressemble. Ailleurs, partout
ailleurs, on en chante bien d'autres : ceci, par
exemple, dans les *Diamants de la Couronne* :

La señora veut-elle — sur sa table, —
Qu'on lui serve son chocolat ?

Et voilà que nous retrouvons, — à propos d'un
repas, comme dans *la Belle Hélène*, — l'antithèse
ou le paradoxe poético-musical qui faisait la
joie d'Offenbach. Auber y prend un plaisir non
moins vif, un peu plus relevé seulement. Pour le
soutenir, il prodigue, il gaspille en mélodies, en
rythmes, en sonorités d'une précision grêle et
d'une sécheresse élégante, cet esprit français dont
on a très bien dit un jour, et justement à propos
d'Auber : « Il sait, à force de bon sens et de
bonne grâce, donner à l'idéal lui-même une signi-
fication pratique et nette, à la pensée poétique

un tour délicatement familial (1). » Aussi bien le maître du *Domino noir* et même de *la Muette* ne prétendait pas davantage. On rapporte qu'après les journées de Février, Ledru-Rollin, alors ministre, recevant le directeur du Conservatoire, lui rappela le succès de *la Muette* : « Monsieur Auber, lui dit-il, vous ne pensiez écrire qu'un chef-d'œuvre et vous avez fait une révolution : 1830 et ses trois immortelles journées. — Monsieur le ministre, répondit Auber, je ne voudrais pas vous ôter une illusion qui m'est si favorable ; mais permettez-moi d'avoir moins d'orgueil pour mon enfant et de penser que, si l'Opéra avait donné ce soir-là *Blaise et Babet*, la révolution aurait eu lieu tout de même. »

Ne croyons pas à la musique d'Auber plus qu'Auber le premier n'y croyait : elle n'était pour lui qu'un jeu, sans doute, mais un jeu spirituel, et dont certaine musique aujourd'hui, qui s'efforce et se travaille, a de quoi raviver en nous le goût et le regret.

N'est-ce pas encore un jeu, mais grandiose et comme divin, tant il a d'éclat et de puissance,

(1) Vicomte H. Delaborde (*Eloge d'Auber*).

que certaine musique de Rossini? Je sais dans *Otello*, jusque dans *Guillaume Tell*, des pages qui devraient être sérieuses, terribles même, où l'esprit affleure, où pointe et perce l'ironie. Les soldats de Gessler ont enchaîné Guillaume condamné à périr, et sur ces paroles : *Ah! c'est sa mort qu'on prépare*, indéfiniment répétées par Mathilde, puis reprises en chœur, le plus aimable des finales se déroule. Sur quel thème encore se prépare et s'accomplit, ou peu s'en faut, une autre mort, celle de Desdemona? Sur le thème railleur, sinon goguenard, de l'air de *la Calomnie*, lequel fournit ainsi l'épisode le plus pathétique, ou soi-disant tel, du dernier duo d'*Otello*. Faut-il penser que Rossini, voulant représenter un effet tragique de la calomnie, ne trouva rien de mieux que de rappeler le motif célèbre dont il avait fait l'expression ou le symbole de la calomnie elle-même? L'allusion, ou la plaisanterie musicale, serait d'assez mauvaise grâce. Je croirais plus volontiers qu'il n'y a là qu'une rencontre fortuite. Elle trahit du moins, par un signe involontaire, mais authentique, ce que nous appelions tout à l'heure une certaine manière, — plutôt gaie, — de prendre les choses,

la vie, et, au besoin, la mort. S'il vous plaît de sentir ce que cette manière a de plus large, de plus copieux chez un Rossini que chez un Auber, écoutez le grand finale du *Barbier de Séville*, ce chœur à l'unisson roulant comme un tonnerre, où la maréchaussée apporte soudain son concours aussi puissant qu'inattendu. Vous aurez alors l'impression que l'esprit s'étend, s'accroît à l'infini, et que ce n'est plus seulement le cas ou l'aventure de quelques personnages, mais l'humanité même et le monde entier, qui devient un objet de rire et de moquerie.

Rossini, d'ailleurs, a traité son génie comme son génie traitait le plus souvent les êtres et les choses : en riant. C'est en riant qu'il le suivait ; un jour, en riant encore, il prit congé de lui pour jamais. Parmi les grands artistes, il y en a qui sont au-dessous de leur œuvre ; d'autres au contraire, la dominant. Et cette domination peut être de deux sortes : l'une, de beaucoup la plus noble, s'exerce par le cœur, par un amour du beau que rien n'assouvit ni ne rebute ; l'autre consiste dans le scepticisme, l'ironie et le dédain. C'est la manière la plus spirituelle, et ce fut celle de Rossini.

Spirituelle aussi, mais avec plus de bonhomie et de cordialité, fut la manière de Haydn. « La gaîté, l'hilarité naturelle, a très bien dit Stendhal, ne permirent jamais à une certaine tristesse tendre d'approcher de cette âme heureuse et calme. » Le « père de la symphonie, » comme on l'appelle quelquefois, engendra dans la joie cette fille charmante. Aucune musique ne trahit comme celle de Haydn, et par des chefs-d'œuvre plus aimables, un parti pris de bienveillance, d'humeur accommodante et légère. Dites par Haydn, les choses les plus simples deviennent exquises ; ou plutôt il semble toujours, à l'entendre, qu'il n'y ait au monde, dans l'ordre de la pensée comme du sentiment, que des choses simples, unies entre elles par d'ingénieux et faciles rapports. Prenez un thème au hasard dans une sonate ou dans une symphonie de Haydn. Vous y trouverez de l'esprit assurément, peut-être rien que de l'esprit. Plus tard, chez Beethoven, surtout chez le Beethoven de la première manière, il se peut que vous rencontriez un motif analogue. Mais cette idée, dont la grâce, dont l'enjouement extérieur suffisait à Haydn, Beethoven aussitôt la développe et la creuse ; il assombrit le regard, il

éteint le sourire, et fait en quelque manière dévier l'esprit du côté de la passion et de la douleur.

Et pourtant Beethoven lui-même a parfois de l'esprit : un esprit qui consiste en une sorte d'humour fantasque, rude et presque farouche. Dans sa vie et dans son œuvre, on en trouve plus d'un éclat. A je ne sais quel riche et sot personnage qui avait fait suivre son nom de ce titre : *Gutbesitzer* (possesseur d'un domaine), Beethoven répondit en ajoutant à sa propre signature : *Hirnbesitzer* (possesseur d'un cerveau). Dans son remarquable ouvrage sur les neuf symphonies, Grove a raconté l'histoire de Beethoven arrivant pour souper chez des amis, un soir d'orage, et secouant sur les convives à table son grand chapeau ruisselant de pluie. C'est ainsi qu'il badinait. Et son génie parfois a de ces gaîtés. Le trio de la *Symphonie pastorale*, d'une si puissante et si rustique trivialité ; celui de l'*ut* mineur, où gambadent les contrebasses ; le finale de la symphonie en *la*, « où le rythme célèbre ses orgies ; » celui de la huitième symphonie, plein d'à-coups, de horions et de bourrades, tout cela ressemble aux ébats de quelque géant en belle humeur. Oui, mais au fond

en humeur sombre aussi. Il arrive souvent que l'esprit de Beethoven est pour ainsi dire à base de mélancolie, même de colère. C'est que le maître alors voit son génie et sa misère, son âme et son destin, et sentant la tragique ironie du contraste, avec amertume et presque avec des sanglots, il en rit.

Enfin il est un homme, un jeune homme, et presque divin, sur l'œuvre de qui l'esprit flotte comme un sourire. Avant même que je le nomme, vous avez reconnu Mozart. L'idéal de Mozart à ceci de particulier, je dirai même d'unique, qu'il est mêlé d'esprit et de sensibilité, et je n'en sais pas un autre où ce mélange ait un parfum plus exquis, un goût plus délicieux.

En paroles, ou du moins par correspondance, il ne semble pas que Mozart ait été fort spirituel. Un jour, il s'avise d'écrire à rebours. D'autres fois, il s'amuse à des jeux de mots, à des allitérations dont le comique nous laisse calmes. Voici, par exemple, le début d'un billet à l'une de ses cousines : « Chère petite cousine, voisine. J'ai reçu exactement votre épître qui a tant de prix pour moi, émoi, et j'ai appris par elle, ritournelle, que Monsieur mon oncle, furon-

cle, et madame ma tante, charmante, et vous-même, blême, vous vous portez tous très bien, bien (1). » En musique, il a certainement trouvé des assonances plus rares et plus piquantes. Mais ce que ses lettres mêmes révèlent, c'est justement l'idéal en quelque sorte partagé dont nous parlions plus haut ; c'est on ne sait quelle souriante mélancolie, que sa musique, à lui seul, a respirée. Écrivant de Paris, où sa mère venait de mourir, à son père et à sa sœur, après les plaintes les plus touchantes, les plus nobles même et les plus courageuses, après les tendres assurances d'une affection que son chagrin redoublait encore, Mozart poursuit en ces termes : « J'ai reçu exactement votre lettre du 29... et je n'ai pu m'empêcher de rire de tout mon cœur. » De quoi donc ? De la mésaventure d'un organiste ivrogne, rapportée à Mozart par son père, et ce trait innocent avait suffi pour égayer l'enfant orphelin et malheureux.

Δακρυόεν γελάσασα, « riant à travers ses larmes. » Le mot du vieux poète définirait assez bien le génie du musicien éternellement jeune. « Oh !

(1) Traduction de M. H. de Curzon.

pour du sentiment, c'est un jeune homme qui... » Suzanne pourrait le dire de Mozart comme de Chérubin. On sait que la musique de Mozart n'a pas seulement purifié, mais attendri la comédie de Beaumarchais ; y laissant tout ce qui brille, elle en a retiré tout ce qui blesse. Il suffit de comparer l'une à l'autre les deux partitions du *Barbier de Séville* et des *Noces de Figaro* pour reconnaître aussitôt ce que l'esprit a de plus sec et de plus aigu chez Rossini, chez Mozart de plus moelleux et de plus rond. Il n'est pas un personnage de Beaumarchais que Mozart n'ait transfiguré. Sans parler de Chérubin, qu'il a presque divinisé, ni de la rêveuse comtesse, quelle langue, quel trouble n'a-t-il pas su prêter à Suzanne, soit qu'elle badine avec le comte, soit que, sous les grands marronniers, elle l'attende, elle l'appelle, et d'une voix qu'elle-même ne se connaissait pas ! Sans parler de Chérubin, disions-nous. Parlons de lui, au contraire, ne fût-ce qu'en deux mots : pour rappeler, non pas dans ses deux fameux airs, mais à la fin de son alerte *duetto* avec Suzanne, quand il va sauter par la fenêtre, une demi-mesure mineure, une ombre de mélancolie qui ne fait que passer, mais qui passe.

Ainsi l'esprit de Mozart, sans être la dupe du cœur, en ressent le voisinage et l'influence.

Il anime, cet esprit, outre les *Noces de Figaro* presque tout entières, une bonne moitié de *Don Giovanni*, *dramma giocoso*. Il s'y mêle à l'amour, parfois même à la mort. Il y fleurit jusqu'à la pierre des tombeaux dans la scène héroï-comique du cimetière, où, sans une note insolente, encore moins sacrilège, la musique, qui se moque du poltron, ne prend point parti pour l'impie. Même opposition ou plutôt même conciliation et même harmonie dans la scène du bal. Les trois masques font leur entrée aux sons d'un *allegro* mineur, sérieux, sinon pathétique par le mode, mais, par le mouvement, spirituel et presque joyeux. Le motif du menuet qui précède, tragique et sombre lorsqu'il fait escorte aux mystérieux compagnons, n'est que délicieux de courtoisie, d'élégance et d'esprit sur les lèvres de don Juan et de Leporello. Que dire enfin de la sérénade, que n'ait dit le poète qui l'a le mieux comprise. N'est-ce pas d'abord une ironie, presque une dérision de l'amour même, que la destination de ces deux couplets, et pour un tel « objet » un tel chant !

Respirant la douleur, l'amour et la tristesse,
Comme il est vif, joyeux ! Avec quelle prestesse
Il sautille ! On dirait que la chanson caresse
Et couvre de langueur le perfide instrument,
Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
Tourne en dérision la chanson elle-même
Et semble la railler d'aller si tristement.
Tout cela cependant fait un plaisir extrême.
C'est que tout en est vrai, c'est qu'on trompe et qu'on aime,
C'est qu'on pleure en riant...

Et c'est le double sentiment, et c'est toute la vérité de la sérénade, et de *Don Juan*, et de la musique de Mozart, et de la vie elle-même. C'est ainsi que le maître l'a vue et qu'il l'a prise. Elle lui fut amère, atroce parfois ; mais il ne se vengea d'elle que par des sourires, et l'esprit de Mozart fut la forme exquise de son courage, la fleur la plus brillante de sa vertu.

VI

Esprit des Mozart ou des Haydn, des Auber ou des Rossini, voire des Offenbach ; esprit de mouvement et d'intrigue, esprit d'observation et de psychologie, ou de caricature ; esprit qui n'est qu'un jeu de sons, comme ailleurs il est un jeu de mots ; esprit, heureuse vision des êtres et des choses ; tout esprit et tout l'esprit menace de se retirer de notre art. L'opéra-bouffe italien a vécu ; l'opéra-comique de France n'est plus qu'un souvenir. La musique se tourmente et nous tourmente chaque jour davantage ; de plus en plus, elle fait mentir la parole du philosophe : « Ce qui est beau est facile et le génie a les pieds légers. » L'artiste, qui naguère se jouait dans son œuvre, s'y embarrasse et s'y perd aujourd'hui. Il la

dominait, elle l'accable et surtout elle le guinde et le raidit. Pour la musique une moitié du monde et de la vérité s'est voilée. Sans doute ce n'est pas la plus noble, mais c'est la plus brillante, et sur elle il ne faut pas laisser descendre la nuit. Qui donc a dit que la musique d'un peuple est faite des larmes qu'il a répandues ? Belle parole, mais qui n'est juste qu'à demi. Le rire de l'homme compte aussi dans son patrimoine de beauté. Il le savait bien, le vieux maître d'Italie, le grand tragique, le grand patient, qui voulut avant de mourir être une fois le grand rieur, et nous laissa *Falstaff*, un chef-d'œuvre d'esprit et de joie, comme le dernier de ses dons et peut-être le plus précieux.

Un jour, à propos d'un peintre italien de la Suisse, M. Robert de la Sizeranne écrivait éloquemment : « Quand on trotte le soir, en voiture, dans la montagne, une des impressions les plus subtilement évocatrices qu'on puisse recueillir est d'entendre l'angélus tintant d'un clocher lointain et égrenant ses sons graves à travers le bruit du grelot des chevaux. Celui qui passe distraitemment entend rire les grelots. Celui qui prête l'oreille entend pleurer la cloche. Et c'est toute

la peinture de ce maître et c'est toute la musique de la vie. »

Soyons l'un et l'autre passant. Tâchons de comprendre, de sentir, d'aimer toute la musique et que jamais aucune voix ne se taise, ni celle de la cloche, ni celle des grelots.

DANTE ET LA MUSIQUE

A Arrigo Boito.

« Tu se 'lo mio maestro e lo mio autore. »

Inferno, I.

DANTE ET LA MUSIQUE

A Paris chez

la Librairie de la Musique
et de la Poésie



DANTE ET LA MUSIQUE



Le sujet a deux aspects, ou deux faces.

Il faut premièrement le prendre par le dehors : chercher comment la musique s'est quelquefois appliquée soit aux personnages, soit aux paroles dantesques. Nous tâcherons ensuite, — et c'est le dedans ou le cœur d'une telle étude, — de saisir ce qu'il y a de musical ou de musique dans l'œuvre de Dante, dans son génie et dans son âme même.

I

Un des premiers compositeurs connus, peut-être le premier, qui s'inspira de la *Divine Comé-*

die, se nommait Vincenzo Galilei. Père de l'illustre astronome, auteur d'un « Discours sur la musique ancienne et moderne, » qui fit grand bruit, il compte, avec les Peri, les Caccini et autres, parmi les membres du cénacle ou de la « camerata » florentine où naquit l'opéra. Galilei avait choisi l'épisode d'Ugolin. Il le chanta lui-même, accompagné par un petit orchestre de violes. On dit que sa voix était belle et que son visage ressemblait à sa voix. Son œuvre est perdue, et Verdi, peu d'années avant de mourir, la fit chercher en vain. C'est dommage : elle avait, paraît-il, quelque rudesse et sentait un peu trop l'antiquité. Mais elle serait pour nous un exemple, et non des moindres sans doute, de la monodie récitative et du style alors nouveau (1).

Deux cents années s'écoulèrent ensuite sans qu'à la poésie dantesque la musique fît écho. La cantate et l'oratorio tiraient leurs sujets des Écritures ; l'antiquité fournissait à l'opéra les siens. Mais notre siècle musical, — j'entends celui qui

(1) Voir, pour plus de détails sur ce sujet, l'œuvre remarquable et que nous avons citée souvent, de M. Romain Rolland : *Les Origines du drame lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti.*

s'achève à peine et peut encore s'appeler nôtre, — s'est quelquefois souvenu de Dante. Un des plus beaux poèmes symphoniques de Liszt est inspiré par la *Divine Comédie*. Le théâtre fut moins heureux. Sans parler d'un opéra de Benjamin Godard, qui n'a de Dante que le nom, il faut avouer que le compositeur d'*Hamlet* se reconnaît à peine, et seulement au début, dans *Françoise de Rimini*. Pourtant (nous citons ici M. de Wyzewa) : « seule la musique, au théâtre, serait capable de nous faire pénétrer dans les deux cœurs de Paolo et de Francesca. Je dirai plus : chez Dante même, l'immortelle vie qui anime pour nous ce « couple désolé, » ne tient pas à la vigueur tragique du récit, ni à la justesse de l'accent, ni à la beauté des images : elle tient toute à la puissante et sensuelle musique dont le poète a su animer ses vers. » Rien n'est plus exact, et toutes les fois qu'une traduction lyrique de l'immortel épisode vous en semblera la trahison, c'est donc le musicien que vous devrez accuser plutôt que la musique elle-même.

Mais deux fois au moins la musique, et la musique italienne, a bien servi la parole, cette pa-

role de Dante, admirable entre toutes celles qui tombèrent jamais des lèvres de l'Italie. La première fois, c'est dans une œuvre d'un homme qui fut grand par le génie le plus contraire à celui de Dante et qui règne en quelque sorte sur l'autre hémisphère de l'idéal italien. Cet homme est Rossini ; son œuvre, c'est *Otello*. La page la plus belle d'*Otello* (qui ne compte guère que deux très belles pages), n'est peut-être pas la romance du Saule, mais, peu d'instant auparavant, le chant du gondolier qui passe sous la fenêtre de Desdemona.

*Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.*

L'effet dramatique de ce passage et de ce chant est sans pareil. A la fin de l'absurde *libretto* qui semble une parodie de Shakspeare, trois vers de Dante viennent soudain jeter un éclair unique de vérité et de vie. Et sa lueur porte loin. Elle nous découvre, un instant rapprochées, deux héroïnes inégalement pures, mais douces, et tristes, et touchantes également : Françoise et

Desdemone, sœurs par leur infortune et par notre pitié.

L'effet musical n'est pas moindre, et sublime est ici la mélodie, ou plutôt la mélopée.

C'est bien une mélopée qu'il fallait : je veux dire le contraire d'un couplet ou d'une romance ; quelque chose de vague et surtout de populaire, afin que le peuple s'unît à l'angoisse de la jeune patricienne et que la cité semblât partager la détresse de son enfant. Ainsi la beauté dramatique, humaine, s'accroît de cette beauté des choses et des lieux que j'allais, mais que je n'ose plus, dire immortelle, puisque à Venise justement elle se meurt. Elle est bien, la triste cantilène, de celles qui flottent dans les nuits de Venise et sur ses eaux. Libre et comme improvisée, elle a des éclats, des écarts aussi qui déchirent. Qu'elle traîne les sons, ou les précipite, ou les brise ; soit qu'elle s'élance vers les notes hautes, soit que sur celles du bas elle retombe et s'écrase, tantôt elle fond le cœur et tantôt elle le fend. L'admirable chant a des résonances lointaines. Il fait un sombre pendant à la chanson matinale et claire qu'au début de *Guillaume Tell*, une barque aussi porte sur d'autres flots. Il est le

signe enfin d'une rencontre encore plus glorieuse et peut-être unique entre deux génies, entre les deux génies de la race. Voilà la seule page rossinienne où la rieuse Italie se soit souvenue de l'Italie dolente et l'ait non seulement comprise, mais égalée. Est-ce la poésie qui porta si haut la musique ? Peut-être ; mais la musique alors ne fut pas ingrate. Les sons ont agrandi, creusé la parole déjà si vaste et si profonde. Ils ont ajouté à son âme, et c'est unie à la musique de Rossini, que, depuis un siècle bientôt, la maxime de Dante étend son voile de mélancolie non seulement sur le front de « Desdemona pensive, » mais sur celui de tout infortuné qui se souvient du bonheur.

L'autre page de musique, et de musique italienne, inspirée par la poésie de Dante et digne d'elle, est une des dernières œuvres de Verdi : les *Laudes* à la Vierge, récitées par saint Bernard au début du dernier chant du *Paradis*. La prière est écrite pour quatre voix de femmes sans accompagnement : « *Voci bianche*, » dit la partition. Elle dit mal, car la beauté de ce quatuor vocal consiste au contraire dans la délicatesse et la variété du coloris. « *Vergine madre, figlia del tuo figlio*. » Ainsi commence la première terzine, et

dans la transparence de l'accord parfait, à travers la tonalité claire, on voit rayonner la pureté de la « Vierge mère, fille de son fils. » L'oraison continue : les humbles vocables alternent avec les appellations de magnificence, et la musique donne aux unes plus de retentissement, aux autres plus de timidité. « *Donna, sei tanto grande e tanto vali!* Dame ! vous êtes si grande et si précieuse ! » Entonnée par les quatre voix tour à tour, l'affirmation monte comme une fanfare ; mais, si la direction du mouvement, la fermeté de l'attaque fait l'apostrophe éclatante, le mode mineur l'attendrit, et la gloire de l'élue apparaît comme tempérée par la modestie de la femme. En cette longue supplique, la musique embellit encore tous les titres que la poésie prodigue à la madone et les vertus dont elle la pare. Bien que mélodique et chantante, cette musique ne consiste guère qu'en des accords. Le style *a capella* convenait, si même il ne s'imposait, à ce sujet, à ces paroles, et par la recherche même de l'archaïsme, la polyphonie de Verdi est délicieuse ici de spiritualité mystique, comme la mélodie rossinienne est ailleurs, nous venons de le voir, sublime de douloureuse et tragique humanité.

II

« Le poème de Dante est un chant. C'est Tieck qui l'appelle un mystique et insondable chant, et tel est littéralement son caractère... Je donne à Dante ma plus haute louange quand je dis de sa *Divine Comédie* qu'elle est, en tout sens, essentiellement un chant. Dans le son même qu'elle rend, il y a un *canto fermo* ; elle procède comme par un chant. Le langage, sa simple *terza rima*, sans doute l'aidait en ceci. On lit tout du long naturellement avec une sorte de psalmodie. Mais j'ajoute qu'il n'en pouvait être autrement ; car l'essence et la matière de l'œuvre sont elles-mêmes rythmiques. Sa profondeur, et sa passion ravie, et sa sincérité la font musicale. Allez assez profond, il y a de la musique partout... Dante est le porte-parole du moyen âge ; la pensée dont

on vivait alors s'élève là, en musique éternelle... Dante, l'homme italien, a été envoyé dans notre monde pour incarner musicalement la religion du moyen âge, la religion de notre moderne Europe et sa vie intérieure. »

Ainsi parle Carlyle, dans son livre des *Héros* (1). Et comme un jour nous méditions cette page, voici que nous reçûmes d'Italie, et d'un Italien, musicien et poète, une lettre digne aussi d'être citée. « Dante et la musique ! nous écrivait M. Arrigo Boito, que de fois j'y ai songé ! Comment ne s'est-il pas trouvé jusqu'ici, à travers six siècles de lecture, un lecteur de la *Divine Comédie* assez musicien pour sentir la beauté de ce thème et la nécessité de le proclamer !... Prenez-y garde : Dante a créé la polyphonie de l'idée ; ou, pour mieux dire, le sentiment, la pensée et la parole s'incarnent chez lui si miraculeusement, que cette trinité ne fait plus qu'une unité, un accord de trois sons, parfait, où le sentiment, lequel est l'élément musical, prédomine. La divination par laquelle il choisit la parole ; la place que cette parole occupe, ses

(1) Traduction Izoulet.

liens mystérieux avec les vocables, les rythmes, les assonances, les rimes qui précèdent et qui suivent, tout cela et quelque chose de plus secret encore, donne au tercet de Dante la valeur d'une véritable musique de musicien. Il opère avec les mots le même prodige que votre divin Mozart et mon divin Sébastien Bach opéreraient avec les notes, et de la même manière. Mais, des trois, il est le plus divin. Mozart et Bach n'ont pas dépassé la région de leur art : Dante est monté plus haut que celle du sien... Il a touché, franchi les limites de la connaissance... Dans le cénacle des musiciens *in partibus*, ce convive-là n'a pas de place. Il est trop grand. Un seul serait digne de s'asseoir au pied de son lit tricliniaire : c'est Léonard, ce magicien qui savait tout, lui aussi, et qui dépassa, lui aussi, les connaissances de son siècle et presque du nôtre. »

Voilà, n'est-ce pas, des paroles assez éloquentes, et plutôt que d'y ajouter rien et de les affaiblir, il suffit de les répéter.

Cela, c'est la part de la musique dans la poésie de Dante ; c'est ce qu'on pourrait appeler la musicalité de son génie. Cherchons main-

tenant ce qui dans le poème dantesque a trait aux musiciens, aux genres musicaux, à l'idée enfin ou à l'idéal que le poète avait de la musique en soi.

III

Il n'y a pas de musique dans l'*Enfer* de Dante. Serait-ce parce que dans l'*Enfer* tout est souffrance ? Non pas, et jamais la musique ne fut incompatible avec la douleur. La raison véritable, et métaphysique plutôt que morale, c'est que dans l'*Enfer*, — Job l'a dit, croyons-nous, le premier, — tout est désordre. Mais le *Purgatoire*, et le *Paradis* plus encore, baignent dans la musique autant que dans la clarté.

*Una melodia dolce correva
Per l'aer luminoso.*

Voilà le *Purgatoire* et surtout le *Paradis* ; voilà les deux sortes d'impressions et les doubles délices éprouvées par le mystique voyageur. Les

âmes se révèlent à lui comme des voix et comme des rayons ou des flammes, et malgré les splendeurs qui souvent l'éblouissent, il semble que Dante soit encore moins touché, moins ravi par la lumière que par les sons. Tout, jusqu'à la brise elle-même, est pour lui mélodie. A peine a-t-il commencé de gravir les degrés qui mènent au quatrième cercle du *Purgatoire*, qu'il sent près de lui comme un battement d'ailes, et, dans le vent qui lui souffle au visage, il entend : « Heureux les pacifiques, qui sont sans colère mauvaise (1). » Entre les phénomènes lumineux et les phénomènes sonores, la relation, la proportion même est constante. Au troisième cercle du *Paradis*, dans l'obscur clarté de la lune, un *Ave Maria*, soupiré par Piccarda Donati, s'évanouit comme la lueur de l'astre pâle. La correspondance peut même aller jusqu'à l'identité. Il arrive que Dante mêle indifféremment les images de l'un et de l'autre ordre :

- (1) E tosto ch'io al primo grado fui,
Senti'mi presso quasi un muover d'ala
E ventarmi nel volto edir : *Beati*
Pacifici, che son senza ira mala.

(*Purgat.* xvii.)

*E come in fiamma favilla si vede,
Et come in voce voce si discerne* (1).

ou que dans un seul vers :

Si del cantare e si del fiammeggiarsi (2),

il unisse l'une et l'autre beauté et célèbre la double merveille, rayonnante et chantante à la fois. Il l'écoute et la contemple avec transport au vingt-septième chant du *Purgatoire* :

L'ange du Seigneur nous apparut joyeux. Hors de la flamme, il se tenait sur la rive et chantait : « Heureux ceux qui ont le cœur pur, » mais d'une voix plus puissante que la nôtre... Et mon doux Père, pour m'encourager, allait parlant toujours de Béatrice et disant : « Il me semble déjà voir ses yeux. » Une voix nous guidait, qui chantait sur l'autre rive, et nous, n'écoutant qu'elle, nous sortîmes du feu à l'endroit où l'on montait.

Venite, benedicti Patris mei. Ces paroles se firent entendre au milieu d'une lumière qui était là si vive, que nos yeux furent vaincus et ne purent la regarder (3).

Quelle musique, sur ces paroles, Dante peut-

(1) *Parad.*, viii.

(2) *Parad.*, xii.

(3) Toutes les citations du *Purgatoire* sont empruntées à la belle traduction d'Ozanam.

il avoir entendue? Sans doute une mélodie grégorienne qui se trouve dans les plus anciens manuscrits et se chante à *Laudes*, au *Benedictus* de la *Feria* 2^a, le premier dimanche de Carême. C'est la même qu'en lisant le poète on croit entendre encore. Mais une autre, qu'on ne saurait non plus séparer de ce texte, chante aussi dans la mémoire : je veux parler de la célèbre phrase de *Judex* dans le *Mors et Vita* de Gounod. Et parce qu'ici la musique met une sorte d'auréole autour de l'antienne liturgique, parce que l'accompagnement environne la mélodie comme d'une gloire, la phrase en question rappelle et n'est pas loin de reproduire justement cette combinaison des sons et de la lumière que Dante a si tendrement aimée.

J'ai vu, dit-il ailleurs, j'ai vu des éclairs vivants et vainqueurs se faire de nous un centre et d'eux-mêmes une couronne. Plus douce était leur voix que leur aspect n'était éclatant... Dans le royaume du ciel, d'où je reviens, il y a des joies si précieuses et si belles, qu'on ne peut les emporter en quittant ce séjour; et le chant de ces flammes est du nombre (1).

- (1) lo vidi più fulgor', vivi e vincenti
Far di noi centro e di sè far corona,

Ainsi la musique le ravit encore plus que ne fait la lumière et leur union surtout lui paraît un tel miracle, qu'il ne peut l'imaginer hors du Paradis.

Autour du pèlerin qui prête l'oreille, tout chante et tout est chanté. Quelquefois il entend sans voir (1). Les oraisons, les hymnes, les psaumes, les Béatitudes sont mélodie. Un récit même de la Genèse : l'histoire du Paradis terrestre, devient une *canzone* sur les lèvres de Matelda, la gentille dame qui va seulette, « *come donna innamorata*, » et marche le long d'un ruisseau, cueillant des fleurs et chantant : « *Beati quorum tectasunt peccata*. » Dante a fait chanter les princes, les rois et les empereurs : ceux du moyen âge et ceux, y compris Justinien, des premiers siècles ou de l'antiquité. Il a fait chanter

Più dolci in voce che in vista lucenti

.

Nella corte del ciel, dond'io rivegno,

Si trovan molte gioie care e belle

Tanto, che non si posson trar del regno,

E il canto di quei lumi era di quelle.

(*Parad.*, x).

- (1) E verso noi volar furon sentiti,
Non però visti, spiriti, parlando
Alla mensa d'amor cortesi inviti. (*Purgat.*, XIII.)

les prophètes, les apôtres et les anges; les vertus cardinales et théologiques : une au moins de celles-ci, la charité, sans doute parce que plus encore que les deux autres elle est sentiment et que le sentiment forme l'essence de la musique. Un concert s'élève après que Dante, interrogé sur l'espérance par saint Jacques et sur l'amour par saint Jean l'Évangéliste, a répondu, et saint Pierre, l'ayant interrogé sur la foi, l'illumine à trois reprises de sa propre clarté et le bénit en chantant.

Que d'ombres, ou plutôt que de lumières chantantes, le poète rencontre et salue ! Au dire de ses biographes, il avait connu les meilleurs musiciens de son siècle (1). Dans le Purgatoire et dans le Paradis — car il n'en mit pas un seul en Enfer — il est heureux de les retrouver et de les écouter encore. Voici Belacqua, le fameux luthier, dont l'habileté n'eut d'égale que la paresse. Au seuil du Paradis, il attend son salut éternel, dont il a trop différé le soin quand il

(1) « Dante sommamente si diletto in suoni ed in canti nella sua giovinezza, e ciascuno che a quei tempi era ottimo cantore e suonatore fu suo amico ed ebbe sua usanza. »

(Boccace, *Vita di Dante.*)

était sur la terre et qu'il remettait jusqu'au dernier moment les utiles soupirs (*Perche indugiai al fin li buon sospiri*). Plus heureux et déjà sauvé, voici Folchetto, l'amoureux trouvère de Provence, dont la voix réjouit le ciel, mêlée aux cantiques des Séraphins, « ces flammes pieuses qui se font un manteau de leurs ailes. » Le Purgatoire garde encore un autre troubadour : Arnaldo Daniello, qui se nomme à Dante en ce vers provençal, adorable de musique et de mélancolie : « *Jeu suis Arnaut, que ploire et vai chantan.* »

Est-il enfin, dans la *Livine Comédie*, une plus douce et plus mélodieuse figure que celle de Casella? Du moins il n'en est pas une autre que Dante ait plus de plaisir et d'émotion à revoir, tant il aima le musicien et tant il en fut aimé.

« *Casella mio*, » si quelque loi nouvelle ne t'enlève pas la mémoire et l'usage des chants d'amour, de ces chants qui naguère apaisaient en moi toute peine, oh ! qu'il te plaise, en chantant, de consoler mon âme, qui d'être venue ici, portant le poids du corps, éprouve une telle lassitude !

Aussitôt Casella se met à chanter, et le chant de cette âme courtoise n'est autre que l'admirable

canzone de Dante lui-même : *Amor che mi ragiona nella mente*. Casella, sans doute, l'avait mise en musique sur la terre, et même après la mort il n'avait pu l'oublier. L'exquise rencontre a lieu dans le second chant du *Purgatoire*. Et c'est l'honneur de la musique, que Dante, à peine sorti de l'Enfer, ne sache déjà plus se passer d'elle, et c'est l'honneur des musiciens que l'un d'eux soit parmi les êtres que Dante a le plus aimés.

IV

Aucune des formes de l'art n'est étrangère au poète de la *Divine Comédie*, et ces formes, de son temps même, eurent plus de richesse et de variété qu'on ne pourrait croire. « Les tendances musicales du treizième siècle, a dit M. Gevaert, étaient éminemment favorables à l'art du chant. Les compositions de cette époque n'étaient pas exclusivement harmoniques. Nous possédons dans la notation originale une foule de chansons françaises composées entre 1200 et 1350. Ce sont, avec les *cantigas* du roi de Castille Alphonse le Sage, les plus anciens spécimens authentiques de mélodie profane qui soient parvenus jusqu'à nous. » Il est donc vrai que l'art du treizième siècle n'était pas exclusivement harmonique; mais il pouvait l'être, et nous trou-

vons dans la *Divine Comédie* des exemples tantôt d'harmonie vocale et tantôt de monodie.

C'est un *solo* sans accompagnement que la *canzone* de Casella. Matelda chante à voix seule aussi, parmi les fleurs « dont sa route est peinte, » et le poète, sensible à la diction non moins qu'à la musique, la prie de s'approcher afin qu'il saisisse mieux les paroles et que « le doux son » arrive à son oreille « *coi suoi intendimenti.* » Mais Dante goûte également le charme que les instruments ajoutent à la voix : *voce mista al dolce suono*. Tantôt il définit les rapports de l'accompagnement et du chant :

*E come a buon cantor buon citarista
Fa seguitar lo guizzo della corda,
In che più di piacer lo canto acquista* (1).

Tantôt (*Purg. IX, in fine*) il note avec justesse l'impression que nous cause l'accompagnement instrumental, « quand le chant se marie à l'orgue, et que parfois on entend les paroles, parfois on ne les entend plus. »

Dans une vallée fleurie, à la tombée du jour,

(1) *Parad., xx.*

Pierre III d'Aragon et Charles I^{er}, comte de Provence, entonnent ensemble le *Salve Regina*.

*Quel... che s'accorda
Cantando con colui,*

porte le texte. « *S'accorda* » signifie peut-être l'unisson, peut-être cette forme primitive de la polyphonie à deux voix qu'on appelait le *déchant*. Quant à l'unisson véritable, et nombreux, on le rencontre souvent dans la *Divine Comédie*. Nous en citerons deux exemples entre tous admirables. Au second chant du *Purgatoire*, sur une mer frissonnante et que l'aube colore, Dante voit s'approcher une barque légère. Un ange de lumière et qui semble un « oiseau divin, » n'ayant pour rames et pour voiles que ses ailes, la conduit. Plus de cent âmes y sont assises et toutes chantent ensemble, *ad una voce*, le psaume : *In exitu Israël de Egypto*. Ailleurs — c'est au seizième chant du *Purgatoire* — le poète entend des voix :

Chacune semblait demander paix et miséricorde à l'Agneau de Dieu qui lave les péchés du monde.

Agnus Dei, ainsi commençaient toutes leurs invocations ; une seule parole était sur toutes les lèvres,

avec un seul rythme, de sorte qu'entre ces âmes la concorde semblait parfaite.

*Una parola in tutte era ed un modo,
Si che pareva tra esse ogni concordia.*

En peu de mots voilà toute la définition et toute la psychologie, ou tout l'*éthos*, d'une des principales formes de la musique, d'une des catégories de l'idéal sonore. L'âme du moyen âge s'exprima par elle et Dante fut témoin de sa gloire : c'est le chant grégorien, ou plain-chant, plus « concordant », plus unanime encore que ne le sera la polyphonie du seizième siècle, car dans l'une les voix chantent ensemble, mais dans l'autre elles chantent pareillement.

Voici maintenant de véritables cantates, pour *sol*i et chœurs. Pierre d'Aragon et Charles de Provence ont achevé le *Salve Regina*. Dans le silence, le poète écoute en vain, ou, plus littéralement, il ressent l'inutilité même d'écouter :

*Quand' io incominciai a render vano
L'udire...*

Parole de musicien encore plus que de poète, comme si l'oreille de l'homme n'était faite que pour la musique, et que celle-ci méritât seule

d'être entendue. Bientôt elle recommence. Une âme s'est levée, les mains jointes vers l'Orient ; l'hymne *Te lucis ante* s'échappe dévotement de ses lèvres, et d'autres âmes, semblables à des coryphées, âmes de princes et de rois, lui répondent avec la même dévotion et la même douceur.

Il arrive aussi, comme dans la lyrique chorale des Grecs, que le chant se mêle à la danse :

*Tre donne in giro...
Venian danzando.*

Ces trois femmes qui viennent en dansant : l'une vêtue de rouge feu, l'autre d'émeraude et la troisième d'un blanc de neige, sont les vertus théologiques. Elles dansent toutes les trois, mais la charité seule chante. Ailleurs encore les sons provoquent des mouvements ; la musique fixe des figures féminines en des attitudes charmantes : muettes, aux écoutes, elles suspendent leurs pas un instant pour les reprendre aussitôt, les réglant sur la mélodie qu'elles avaient perdue et qu'elles retrouvent (1).

- (1) Donne mi parver non da ballo sciolte,
Ma che s'arrestin tacite ascoltando
Fin che le nuove note hanno ricolte

(Parad., x.)

« *Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi, »*
Era la lor canzone, « al tuo fedele,
Che, per vederti ha mossi passi tanti. » (*Purg.*, xxxi.)

« Tourne, Béatrice, tourne tes yeux sacrés vers le fidèle ami qui pour te voir a fait un si long chemin. Telle était leur chanson » et cette chanson-là, par le rythme, par l'inflexion et par l'accent, en évoque une autre qui plus tard l'égalera, que peut-être même la musique fera plus belle encore : un chœur d'âmes aussi, conduisant vers l'ombre chérie, sur les gazons divins, Orphée, autre pèlerin d'amour.

Dante, qui ressemble ici à Gluck, annonce ailleurs les maîtres d'un art plus complexe ; il devine des formes ou des genres que son époque ne pouvait connaître. Au vingtième chant du *Purgatoire*, certain *Gloria in excelsis* n'est pas chanté, mais crié :

Poi cominciò da tutte parti un grido.

La montagne en est ébranlée tout entière. De même, quelques siècles plus tard, le *Gloria* de la messe en *si* mineur de Bach et celui de la messe en *ré* de Beethoven, commenceront — avec quel

éclat ! — beaucoup moins par des chants que par des cris.

La musique dantesque n'a rien de monotone. Elle abonde en effets imprévus et variés sans cesse.

Un peu devant nous et par le travers de la côte, venait une troupe qui chantait le *Miserere* verset par verset.

Quand ils s'aperçurent que mon corps ne donnait point passage aux rayons, leur chant se changea en une exclamation longue et rauque :

Mutâr lor canto in un O lungo e roco (1).

Où trouverons-nous une telle interruption, un pareil point d'orgue ? Ce ne sera que dans les sonates, ou les quatuors, ou les symphonies du plus tragique des musiciens. Dante aurait pu dire de cette exclamation « longue et rauque » ce que Wagner fait dire à Beethoven des points d'orgue qui coupent les premières mesures de la symphonie en *ut* mineur : « Tenez mon point d'orgue longuement et terriblement. Je n'ai pas écrit des points d'orgue par plaisanterie ou par embarras, comme pour avoir le temps de réflé-

(1) *Purgat.*, v.

chir à ce qui suit... Alors la vie du son doit être aspirée jusqu'à extinction. Alors j'arrête les vagues de mon océan et je laisse voir jusqu'au fond de ses abîmes, ou je suspends le vol des nuages, je sépare les brouillards confus, je fais apparaître aux regards le ciel pur et azuré, je laisse pénétrer jusque dans l'œil rayonnant du soleil. Voilà pourquoi je mets des points d'orgue (1). » C'est pour des raisons du même genre que Dante en met quelquefois aussi.

La plainte des luxurieux tourmentés par les flammes est encore un chant mêlé de cris (2). Il semble que l'ordonnance en ait été réglée par un musicien supérieur, et le génie de Dante a deviné ici des oppositions de tons et de voix, de *tessitures* et de timbres, en un mot des formes ou des coupes musicales, que les plus grands maîtres de la musique devaient peu à peu découvrir.

L'ensemble ou le *tutti* le plus magnifique éclate au trentième chant du *Purgatoire*, autour de Béatrice apparue. Sur un char symbolique elle

(1) Traduit et cité par M. Maurice Kufferath dans sa brochure : *l'Art de diriger l'orchestre*. Paris, chez Fischbacher.

(2) *Purgat.*, xxv, à partir du vers 120.

se tient debout. Des vieillards, qui sont les prophètes et les apôtres, l'environnent.

Et l'un d'entre eux, comme envoyé du ciel, chanta trois fois d'une voix forte : *Veni sponsa de Libano* ; et tous les autres le répétèrent.

Comme au jour des dernières assises les bienheureux se lèveront agiles, chacun de sa fosse, exhalant un *Alleluia* de leur voix ressuscitée.

Ainsi, à la voix du grand vieillard, se levèrent sur le char divin plus de cent ministres et messagers de la vie éternelle.

Tous disaient : *Benedictus qui venis*, et jetant des fleurs au-dessus du char et tout alentour, ils ajoutaient : *Manibus o date lilia plenis* !

Poésie hébraïque, virgilienne, dantesque, toute poésie est rassemblée en cette scène. Tout y est musique également. Un vers en particulier, et dans ce vers, le dernier mot, est d'une musicalité qui le rend impossible à traduire :

La rivestita voce alleluando.

Rien qu'en ces quatre syllabes, la joie, la jubilation de tous les *Alleluias* grégoriens semble éclater et fleurir. Et dans la mémoire des musiciens, il est impossible que d'autres souvenirs encore ne

s'éveillent pas. Il est impossible, ayant lu cette magnifique période, de ne la point associer à maint chef-d'œuvre sonore : au *Benedictus* de la messe en *ré*, dont le rythme, qui retombe sans cesse, est justement celui d'une éternelle effusion de fleurs; aux chœurs célestes écrits par Schumann pour certaines parties du second *Faust*, que la *Divine Comédie* à coup sûr inspira. Ainsi, dans l'ordre entier de la musique et dans toute son histoire, la poésie dantesque a des racines profondes et, la symphonie instrumentale exceptée, il n'est rien de notre art que Dante autrefois n'ait deviné, rien qu'il ne nous rappelle aujourd'hui.

V

Il n'en est rien non plus qu'il n'ait compris et qu'il n'ait aimé. Si la parole chantée le ravit, il sent aussi la beauté de la musique pure; non seulement d'un accord ou d'une mélodie :

Una melode,

Chemi rapiva senza intender l'inno (1),

mais d'une note ou d'un son isolé. Il écoute, charmé, l'horloge appelant à matines les épouses du Seigneur, avec un tintement si doux, que l'âme pieuse se gonfle d'amour (2). A chaque

(1) *Parad*, xiv.

(2) Indi, come orologio, che ne chiami
Nell' ora che la sposa di Dio surge
A mattinar lo sposo perchè l'ami,
Che l'una parte l'altra tira ed urge,
Tin tin sonando con sì dolce nota,
Che'l ben disposto spirto d'amor turge. (*Parad.*, x.)

heure du jour Dante prête une voix. Le matin, il entend « l'hirondelle commencer ses tristes chansons, peut-être en souvenir de ses premières douleurs. » Et parmi les « soirs » sans nombre que la musique a célébrés, je n'en sais pas de plus musical que les deux fameuses terzines par où s'ouvre le huitième chant du *Purgatoire* :

Déjà c'était l'heure qui tourne vers la terre les regrets des navigateurs et qui attendrit leurs cœurs à la pensée du moment où ils dirent adieu à leurs doux amis ;

L'heure qui blesse d'amour le nouveau pèlerin, s'il entend de loin la cloche qui semble pleurer le jour près de mourir (1).

Le poète pouvait bien associer la musique à l'heure douce entre toutes, car la musique pour lui ne fut que douceur. Il n'y a pas un passage du *Purgatoire* ou du *Paradis* qui n'en rende au besoin témoignage.

L'hymne *Te lucis ante* s'échappa de sa bouche avec

- (1) Era già l'ora che volge'l disio
Ai naviganti e intenerisce il cuore,
Lo di ch'han detto a' dolci amici addio;
E che lo nuovo peregrin d'amor
Punge, se ode squilla di lontano,
Che paia il giorno pianger che si muore. (*Purg.*, VIII.)

tant de dévotion et avec des modulations si douces, qu'elle me fit oublier à moi-même.

Puis les autres, dévotement et doucement, l'accompagnèrent jusqu'au bout de l'hymne.

« Je suis, chante ailleurs une ombre féminine, je suis la douce sirène. *Io son, cantava, io son dolce sirena* (1). »

Ailleurs encore (*Purg.* XXIII), Torèse et ses compagnons pleurent et chantent ces mots : *Labia mea Domino* :

per modo

Tal, che diletto e doglia parturie.

Pour Dante, la musique ressembla toujours à ces chants : toujours elle lui fit plaisir et peine à la fois.

Le plaisir pourtant l'emporte et la mélancolie, qui le tempère ou le voile, ne le corrompt jamais. Tantôt la suavité des chants divins enivre le poète, tantôt elle l'assoupit et le plonge dans une extase qui ressemble au sommeil. Au seul souvenir des célestes cantiques son âme se fond, et pour les répéter son imagination, dit-il, aurait

(1) *Purgat.*, xix.

trop de vivacité, sa parole trop peu de douceur. *Dolce, dolcemente*, voilà les termes qui reviennent sans cesse; voilà, selon Dante, le caractère ou l'*éthos* général de la musique. Il l'associe de préférence à l'ordre des sentiments bienveillants et tendres. Pas une seule fois il ne fait d'elle, comme il fait si souvent de la poésie, l'interprète de la colère, de la haine ou du désespoir. C'est pour cela qu'il ne la rencontre que dans le Purgatoire et dans le Paradis : dans la région où le bonheur se prépare et dans celle où il se consomme. Élément de paix et non de passion, la musique agit sur Dante et ne l'agite point. Des deux principes opposés que les anciens distinguaient en elle, venant l'un d'Apollon et l'autre de Bacchus, il ne reconnaît et ne subit que le principe apollinien. Sensible au bienfait, il échappe au maléfice, et qu'ils soient d'amour divin ou profane, tous les chants, pour lui, sont d'amour.

Cet art qu'il aimait tant l'a fait lui-même plus aimable. Lorsqu'il parle de la musique, et rien qu'à sa manière d'en parler, on découvre un Dante non pas ignoré, mais trop peu connu, et que souvent un autre cache. « Quiconque, a dit très bien Montégut, ne lira que l'*Enfer*, risquera

fort de prendre de Dante une idée injuste. Et cependant c'est sur l'*Enfer* que la nature morale du grand poète a été jugée. Si le *Purgatoire* avait plus de lecteurs, ce faux type de Dante qui s'est imposé à l'imagination de la postérité ne résisterait plus depuis longtemps. Pour nous, continue le pénétrant critique, si nous avons une prédilection particulière pour cette partie de la *Divine Comédie*, c'est qu'elle est la plus complète apologie du poète et qu'elle détruit ce type d'homme formé sur le modèle des passions infernales : orgueilleux, atrabilaire, colérique et vindicatif, fait tout entier de justice et de haine (1). » Ce n'est là que la moitié de son âme. Pour que l'autre nous soit révélée, il faut suivre le poète gravissant la montée de Pénitence, « semant autour de lui les paroles affectueuses et les saluts courtois, payant en larmes de pitié les récits qu'il écoute, donnant et recevant l'amour (2). » Montégut aurait pu ajouter que de cet amour réciproque la musique est souvent la cause, la messagère et l'interprète. Pour la musique et

(1) E. Montégut, *Poètes et Artistes de l'Italie (Le Purgatoire de Dante)*.

(2) E. Montégut, *ibid.*

pour ceux qui l'ont chérie, le poète garde la fleur de sa tendresse. De quel doux sourire il salue Belacqua, le faiseur de luths ! Et le trouvère Arnould, de quelle amicale promesse :

*E dissi ch'al suo nome il mio desire
Apparecchiava grazioso loco.*

« Je lui dis qu'à son nom mon désir préparait une gracieuse demeure. »

Surtout n'oublions pas la délicieuse rencontre de Casella. « *Casella mio !* » Est-il une autre âme que Dante ait, comme celle-là, nommée sienne ? Rappelons-nous enfin la suavité des cantiques innombrables dont résonnent le *Purgatoire* et le *Paradis*. Alors nous serons touchés par l'exquise sensibilité du poète ailleurs terrible. Alors nous verrons cet « être gracieux et bienveillant, *animai grazioso e benigno*, » ainsi que Francesca le salue, se révéler tout entier à l'occasion et je dirais presque aux sons mêmes de sa musique bien-aimée.

La musique, selon Dante, apaise l'âme et la console. Mais elle fait mieux encore : par une vertu plus haute, elle la purifie et la délivre. On

trouve au trentième chant du *Purgatoire*, après la réprimande sévère de Béatrice, un admirable exemple de cet effet, de cette opération de la musique sur l'âme, que les Grecs désignaient par le mot de *καθαρσις* :

Regarde-moi ; je suis bien, je suis bien Béatrice. Comment donc t'es-tu cru digne d'approcher de la montagne ? Ne savais-tu pas qu'ici l'homme est heureux ?

Mes regards se baissèrent vers la claire fontaine ; mais y voyant mon image, je les tournai vers l'herbe, tant la honte avait appesanti mon front.

Telle la mère paraît menaçante à son fils, telle me parut Béatrice, parce que la pitié qui châtie laisse une saveur amère.

Elle se tut, et les anges chantèrent aussitôt : *In te, Domine, speravi*. Mais ils n'allèrent pas au delà de : *pedes meos*.

Comme la neige parmi les arbres, sur le dos de l'Italie se resserre et se congèle au souffle des vents esclavons ;

Puis, se liquéfiant, tombe goutte à goutte, pour peu que la terre qui n'a point d'ombre envoie son haleine, pareille au feu qui fond le cierge ;

Ainsi je restai sans larmes et sans soupirs jusqu'au chant de ces esprits qui mesurent leurs accords sur les accords des sphères éternelles.

Mais après que dans leurs doux concerts j'eus com-

pris leur compassion pour moi, mieux que s'ils avaient dit : « Madame, pourquoi le confondre ainsi ? »

La glace qui s'était endurcie autour de mon cœur devint soupirs et pleurs et s'échappa douloureusement de ma poitrine par les lèvres et par les yeux.

C'est la même émotion et la même détente que saint Augustin naguère avait éprouvée en écoutant les chants de l'église ambrosienne : « Mes larmes coulaient et j'étais bien avec mes larmes ; *et bene erat mihi cum eis.* »

Il s'agit ici du poète seul et ce n'est que de sa douleur, une douleur de la terre, que nous le voyons affranchi. Ailleurs la musique nous apparaît encore plus saintement libératrice ; plus mystique et vraiment divine est l'œuvre qu'elle accomplit. Rappelons-nous, au second chant du *Purgatoire*, l'approche de la nef légère où cent âmes sont assises. A peine dégagées de leurs corps, elles commencent leur pèlerinage expiatoire. Elles chantent ; elles chantent ensemble, à l'unisson, le psaume *In exitu Israël de Ægypto*, et la musique fidèle, unie, peut-être coopérant à leur purification, les suit et semble même les aider sur le chemin du salut.

VI

Compagne de l'épreuve passagère, la musique enfin le sera de l'éternelle béatitude. « *La dolce sinfonia di Paradiso*, » qui débute par le pâle *Ave Maria* de Piccarda Donati, s'accroît et s'épure, à mesure que le poète s'élève avec Béatrice qui le guide. Ils sont parvenus tous les deux au ciel de Saturne. Alors la divine conductrice, qui plusieurs fois, traversant des cieux moins sublimes, avait souri, s'interdit de sourire. « Si je souriais, me dit-elle, il en serait de toi comme de Sémélé quand elle fut réduite en cendres (1). »

La musique à son tour se taisant, Dante

(1)

« S'io ridessi, »

Mi cominciò, « tu ti faresti quale

Fu Semelè, quando di cener fèssi... »

(*Parad.*, XXI.)

s'étonne et s'afflige que l'une et l'autre joie lui soient ravies. « Pourquoi, demande-t-il, pourquoi fait-elle silence, la douce symphonie du Paradis, qui résonnait ailleurs si dévotement? » Et l'âme interrogée (celle de Pierre Damien) lui répond : « Ton oreille est mortelle comme tes yeux et tout cesse ici de chanter de même que Béatrice a cessé de sourire (1). »

Bientôt, parmi des nuées d'anges, le Christ et la Vierge apparaissent et nous touchons au centre, au foyer de la divine splendeur. Sur les lèvres de Béatrice le sourire est revenu. Les concerts aussi recommencent et le poète plus fort, plus pur, en peut supporter le ravissement sans mourir. Une mélodie entonnée par l'archange Gabriel et reprise par les chœurs célestes, se forme et se ferme pour ainsi dire en un cercle parfait :

*Così la circolata melodia
Si sigillava,*

- (1) E di' perchè si tace in questa ruota
La dolce sinfonia di Paradiso,
Che giù per l'altre suona sì devota.
« Tu hai l'udir mortal, sì come il viso, »
Rispose a me; « però quì non si canta
Per quel che Beatrice non ha riso... »

(*Parad.*, *xxi.*)

et sur le front de la Vierge la couronne sonore s'ajoute à la couronne de lumière.

Tout est musique désormais : en d'autres termes, l'impression reçue est si profondément émouvante, si purement sentimentale, qu'elle nous vient beaucoup moins de la poésie que de la musique. Cette région supérieure du Paradis est celle des magnifiques ensembles, des *tutti* prodigieux. A travers l'empyrée, les *Te Deum* et les *Salve Regina*, les *Sanctus* et les *Hosanna* se mêlent ou se répondent. Une voix d'abord, puis toutes les hiérarchies en chœur entonnent un suprême *Ave Maria*. *La dolce sinfonia* finit comme elle avait commencé. Mais cette fois l'angélique salutation ne tremble plus, solitaire, dans les vapeurs de la lune; renforcée à l'infini par des voix innombrables, elle roule comme le tonnerre et remplit les cieux. C'est l'épilogue, c'est la conclusion, dira le lecteur ordinaire; mais le lecteur musicien dira, lui : c'est la dernière reprise, c'est le « motif augmenté, » c'est la cadence.

Quels échos laisse-t-elle en nous et, quand nous penserons à la musique, qu'est-ce que la pensée de Dante ajoutera désormais à notre pensée?

D'abord un peu de mélancolie. Au cours de son étude sur le *Purgatoire*, Émile Montégut a ressenti quelque tristesse. « Toutes ces âmes, se demande-t-il, avec lesquelles le poète s'entretient, où sont-elles maintenant? Ont-elles achevé de gravir la montagne de purification et sont-elles entrées enfin dans le sein de Dieu? Si elles n'ont pas achevé de gravir la montagne, combien lente aujourd'hui doit être leur ascension! Bien des siècles se sont écoulés déjà depuis que le poète les visita, leurs noms ont péri, le souvenir de leurs vertus et de leurs bienfaits a péri, et il y a longtemps qu'à leurs souffrances est venue s'ajouter la douleur de sentir qu'aucun secours ne leur venait plus de la terre. Si elles ont encore besoin de prières, où peuvent-elles en trouver? Y a-t-il aujourd'hui un Romagnol, un Toscan, un Lombard qui s'intéresse à un Provenzan Salvani, à un Guido del Duca, à un Conrad Malaspina? Y a-t-il quelque part sur toute la terre italienne une âme de femme que touche le sort de Pia di Tolommei ou de Sapia la Siennoise? Est-il un artiste ou un poète qui s'inquiète de ces confrères anciens : Casella le musicien, Belacqua le facteur d'instruments, Daniel Arnauld? »

Et voici qu'à notre tour, en songeant à ceux-ci, nous ressentons une sympathie, une inquiétude fraternelle, et dans le secret de notre âme, nous demandons pour eux la délivrance et le repos éternel.

Mais si le destin des musiciens nous demeure caché, combien nous apparaît éclatant celui de la musique elle-même ! Un Dante nous est garant, en ayant été témoin, de son immortalité. « Il est croyable, a dit saint Thomas, qu'après la résurrection les saints chanteront les louanges de Dieu. *Credibile quod post resurrectionem erit in sanctis laus vocalis.* » En maint endroit de la *Divine Comédie*, le grand poète confirme la croyance et la promesse du grand docteur. Il nous assure même que la voix des bienheureux, cette voix qu'ils auront de nouveau « revêtue » (*La rivestita voce alleluiando*), sera plus vivante que celle des vivants. (*In voce assai più che la nostra viva*). Dante eut de la musique une idée si haute, que lui, l'un des maîtres du verbe, il n'a cru celui-ci ni capable ni digne de tout exprimer. Il a senti que la musique défie la parole et la dépasse infiniment. « Des voix, dit-il au douzième chant du *Purgatoire*, des voix chantèrent *Beati pauperes spiritu*, mais d'un tel accent, que les

mots ne peuvent le rendre (1). » Ainsi le Verbe, qui s'est fait chair ici-bas, là-haut se fera chant et seule entre tous les arts, la musique au ciel survivra. Que dis-je, elle revivra plus pure et plus belle. Elle dépouillera tout ce qu'elle eut d'humain et de passager : la sensualité, la passion et la douleur ; mais, ce qu'elle contient de divin et d'impérissable : l'ordre, la raison, l'amour, demeurera seul en elle et s'y épanouira pour jamais. Ainsi, comme les autres créatures, elle trouvera près de Dieu la plénitude et la perfection de son être.

Voilà la conception dantesque de notre art. Pour la musique elle-même, c'est un titre d'honneur, une promesse de gloire infinie ; pour ceux qui l'aiment et souhaitent de n'en être jamais séparés, c'est le gage d'une immortelle espérance.

(1)

Voci

Cantaron si, che nol diria sermone.

SHAKESPEARE

ET

LA MUSIQUE

A M. Louis C. Elson.



SHAKESPEARE ET LA MUSIQUE (1)



UIVONS le même ordre que pour Dante : commençons par étudier Shakespeare dans la musique et puis nous rechercherons ce qu'il y a de musique en lui.

I

Shakespeare a plus encore que Dante inspiré la musique. Il n'y a peut-être pas de grand poète pour lequel — et contre lequel aussi — elle ait

(1) *Shakespeare in music*, by Louis C. Elson ; London, David Nutt, 1901.

fait davantage. La musique est l'art du sentiment, et le sentiment, encore plus que l'idée, forme le royaume de Shakespeare, son royaume infini en étendue comme en profondeur. On assure également que la musique a pour mission d'exprimer le côté dynamique et non statique des passions, ou, si vous préférez un langage moins barbare leur force, leurs degrés et leurs mouvements plutôt que leurs qualités et leur nature. Or il n'est pas douteux que dans cet ordre de l'action ou de l'activité de l'âme, de ses crises et de ses transports, Shakespeare encore n'offre au génie même de la musique une matière qu'il n'épuisera pas.

Si enfin, comme Wagner a cru le découvrir et n'a fait en réalité que le rappeler, la musique a pour objet « le purement humain, » c'est-à-dire le sentiment en soi, dégagé de toute particularité et de toute contingence, elle trouvera dans Shakespeare le fond ou l'essence de la pure humanité. Ainsi la poésie de Shakespeare peut servir le drame lyrique moderne, lequel se flatte, on le sait, d'être tout intérieur et prendrait volontiers pour devise la parole du philosophe : « Tôt ou tard on ne jouit que des âmes. »

Shakespeare d'ailleurs ne représente pas les âmes isolées et abstraites. Il les fait vivre au sein et comme dans l'atmosphère de l'universelle vie. Une part est faite en son œuvre aux accessoires et aux alentours : aux choses, à la nature, à la couleur historique ou locale, au spectacle enfin, que le théâtre de son temps était incapable de fournir aux yeux, mais que chacune de ses pièces, et parfois un seul de ses mots suggère à l'imagination. Par là, par l'abondance des éléments ou des détails extérieurs, par le décor, par l'appareil ou l'attirail scénique, le génie shakespearien s'est adapté jadis au genre qui précéda le drame lyrique, et c'est de ce point de vue que l'un des innombrables commentateurs du poète a pu regarder son œuvre comme une station sur la route de l'opéra (1).

De cette œuvre immense une partie seulement — une parcelle même, au regard de l'ensemble — a passé jusqu'ici dans la musique ou du moins s'y est conservée. Le catalogue dressé dans le volume qui fait le sujet, ou l'occasion, de ces pages, est riche de noms inconnus. Au premier

(1) Barret Wendell (cité par M. Elson).

rang des autres, des plus glorieux, on lit celui de Coriolan. *Coriolan*, dans l'histoire de la musique, ne désigne qu'une ouverture; mais elle est de Beethoven, et si le drame qui devait la suivre n'est pas celui de Shakespeare, on peut au moins reconnaître dans l'âpre et brève symphonie, dans le conflit de sentiments qu'elle représente, une ébauche et comme un raccourci de l'âme du héros shakespeareien.

A peu d'années de distance, mais à l'autre pôle de l'art, l'*Otello* de Rossini paraît aujourd'hui — sauf deux pages au dernier acte — une caricature du véritable *Othello*. De ces deux pages l'une a pour texte une terzine de Dante et nous l'avons précédemment rappelée; la seconde n'est pas de Shakespeare, il s'en faut, pour les paroles; mais par le sentiment elle est digne de lui. Belle, trop belle peut-être d'ordonnance et d'eurythmie, la romance du Saule est un air d'opéra, presque de concert. Elle se divise en trois couplets. Une harpe, touchée par la jeune fille, l'annonce longuement et jusqu'à la fin l'accompagne. On peut critiquer la régularité du partage et la durée de la ritournelle; s'étonner aussi de voir et d'entendre — si longtemps, en un pareil moment —

une harpe aux mains de Desdemona. Mais l'offense que souffre ici la vérité dramatique est rachetée par la beauté de la musique, par la tristesse, la noblesse et la pureté de la mélodie. Celle-ci revient trois fois, je le sais. Mais d'abord il dépend de l'interprète qu'elle ne revienne pas la même. Et d'ailleurs elle ne l'est pas ; ou plutôt, identique au fond et par les notes essentielles, elle se transforme grâce aux notes de passage ou d'ornement, aux traits, aux vocalises qui la parent et la fleurissent, mais de fleurs qu'il est aisé de rendre sombres et presque funéraires. La Malibran et sa sœur madame Viardot n'ont-elles pas fait ainsi ? Un grand poète en a porté témoignage. Dans un article des *Mélanges* sur les débuts de Pauline Garcia, Musset a célébré les deux illustres et fraternelles cantatrices. Ailleurs, en quelques vers du *Saule*, n'avait-il pas déjà donné de la fameuse romance la plus juste et la plus éloquente analyse.

La terreur brise, étend, précipite les sons.

.
Mais quand au dernier chant la redoutable flamme
Pour la troisième fois vient repasser sur l'âme,

Déjà prête à se fondre, et que dans sa frayeur
L'enfant presse en criant sa harpe sur son cœur.

La pensée, ou plutôt la passion, le développement et le progrès de la tragique élégie, tout est compris et décrit en ces vers. Il n'est pas jusqu'à la harpe, que ne nous fasse accepter, admirer même, la vision de ce geste et de cette poignante étreinte. Dans la poésie comme dans la musique, Shakespeare est présent ici. La musique, on le sait, a ses airs de bravoure; elle en a d'épouvante aussi, et celui-là compte parmi les plus beaux.

Si la romance du *Saule* passe à juste titre pour un reste ou pour une relique (j'aime mieux « relique ») du vieil opéra italien, l'*Hamlet* d'Ambroise Thomas porte en maint endroit le caractère ou la marque du grand opéra français. « Il y a plus de choses sur la terre et dans le ciel, Horatio, qu'il n'en est rêvé dans votre philosophie. » Dans les rêves du prince de Danemark il y a plus de choses, ou du moins il y a des choses que la musique n'a peut-être ni la mission, ni la faculté de rendre. Cela pourtant n'empêche pas que l'ouvrage d'Ambroise Thomas ne renferme quelques moments shakespeariens. La scène de

l'esplanade est du nombre, avec la sombre introduction qui la prépare, avec ses récitatifs d'un style si grave, avec l'adjuration d'Hamlet, filialement douloureuse et tendre, avec la mélopée du spectre, traînante comme le brouillard, froide comme la mort et comme la nuit; enfin avec ces fanfares de trompettes, de « trompettes hideuses, » dit ailleurs Shakespeare, qui sonnent au loin dans le palais illuminé. Le roi meurtrier « passe cette nuit à boire au milieu de l'orgie, et la timbale et la trompette proclament ses toasts triomphants. »

Les divers effets de cette belle scène sont imités fidèlement de la poésie shakespearienne, permis et même réglés par elle. Dans un autre épisode, le plus fameux peut-être de l'ouvrage, l'esthétique du genre commandait quelques libertés; elles ont été prises adroitement et la beauté de l'original, par exception, n'en a pas souffert. Malgré le ballet déplacé mais obligatoire; malgré l'étalage de virtuosité que la tradition impose à toute représentation vocale de la démenace féminine (voir aussi *Lucia*, le *Pardon de Ploërmel* et l'*Étoile du Nord*), la scène de l'égarement et de la mort d'Ophélie, sans traduire

tout Shakespeare, ne le trahit pas non plus. Les librettistes, que volontiers j'appellerais ici poètes, nous montrent à l'Opéra ce qu'ailleurs la reine Gertrude ne fait que décrire. Et deux vers d'Horace peuvent les justifier :

*Segnius irritant animos demissa per aurem
Quàm quæ sunt oculis subjecta...*

On voit à l'Opéra « les trophées champêtres » de la *fair Ophelia* « tomber avec elle dans le ruisseau en pleurs. » On la voit, on l'entend, « soutenue un moment, nouvelle sirène, chanter des bribes de vieilles chansons, comme insensible à sa propre détresse, ou comme une créature formée pour cet élément. »

Il est dommage qu'elle chante autre chose : une valse déplacée, et des roulades plus fâcheuses encore, notes piquées et fioritures. D'un style moins pur que les vocalises du *Saule*, celles-ci ne sont pas des fleurs et n'ont rien de commun avec le « *sweets on the sweet* » de la reine, honorant la douce morte. Mais l'entrée d'Ophélie et ses premiers récitatifs, étonnés, interdits ; la phrase : *Hamlet est mon époux*, avec sa « chute mourante, »

aurait dit le duc Orsino, du *Soir des Rois* ; enfin et surtout la ballade, chanson du Nord froide et pâle comme l'onde, tout cela vraiment est délicieux. J'aime, derrière la scène restée vide, le murmure attirant de l'invisible chœur, et les dernier soupirs d'Ophélie, et jusqu'au thème d'amour qui revient et qui passe avec la forme blanche, vaguement entrevue et mélodieuse encore.

La poétique de l'opéra transpose ici le sujet ou l'idéal, mais elle ne le dégrade ni le dénature. C'est bien l'esprit de Shakespeare qui flotte sur ces eaux. Les meilleurs juges, qui dans un pareil cas ne sont peut-être pas les musiciens, mais les écrivains purs, gardiens aisément jaloux du génie littéraire, ne s'y sont pas trompés. Voici comment l'un d'eux, et non des moindres, a parlé de cette scène : « Il y a dans le quatrième acte d'*Hamlet* une romance divine, dont le compositeur français a, dit-on, emprunté le thème à un chant populaire du Nord. Ces quelques mesures d'une mélancolie nostalgique et désespérée passent et repassent sans cesse dans la plainte d'Ophélie, tandis qu'autour d'elle ses compagnes vont et viennent, dansant et chantant elles aussi. Et c'est le contraste, toujours poignant pour le

cœur, de la vie qui s'égaie, qui se déploie, insoucieuse, autour de l'âme en proie à la passion solitaire, au douloureux martyr de sa plaie intime... « Ah ! soupire-t-elle, heureuse l'épouse au bras de l'époux ! » Et sa raison s'en va dans ce soupir... Et elle marche vers le fleuve qui coule, promettant la couche où toute souffrance s'oublie. Non, laissez-la, vous toutes à qui elle a distribué les fleurs de son bouquet avec sa grâce blessée, laissez-la s'en aller vers cette eau — moins trompeuse que le cœur de l'homme, moins mouvante que l'espérance, moins rapide dans sa course que la fuite de l'heure douce, — et y noyer, avec le souvenir de la joie perdue, son inguérissable amour. « Adieu, soupire-t-elle encore, adieu, mon doux ami. » La vie peut continuer de rire et de tourner, le printemps de prodiguer la lumière et les parfums, l'âme malade est affranchie pour jamais (1). »

On a rarement donné de la mort d'Ophélie un plus fidèle et plus touchant commentaire. Et puisqu'il nous revient à propos de la musique et pour ainsi dire à travers elle, c'est donc que la

(1) M. Paul Bourget, *Un cœur de femme*.

musique ici, loin d'offusquer ou d'altérer la beauté de Shakespeare, a su la faire mieux comprendre et plus délicatement aimer.

Deux grands maîtres, français encore, se sont en quelque manière partagé *Roméo et Juliette*. *L'Hamlet* musical — je parle de celui qui serait un chef-d'œuvre — reste à faire, ou du moins, si peut-être il est impossible, à tenter ; mais il semble bien que Berlioz et Gounod aient comme exprimé de *Roméo* toute la musique dont le drame était capable.

Le *Roméo* de Shakespeare, qui n'est pas seulement amour, est d'abord et surtout cela. Et c'est cela (Berlioz ayant pris le reste) que le génie de Gounod mieux que nul autre a su rendre ; c'est en cela que le musicien a quelquefois égalé le poète.

Il ne faut pourtant pas oublier que le *Roméo* de Berlioz contient une scène d'amour admirable. Beaucoup d'artistes la regardent comme le chef-d'œuvre du maître, et Berlioz était le premier à penser ainsi. Le thème principal de cet *adagio* symphonique est d'une qualité supérieure ; sa noblesse, sa grandeur, sa passion n'ont d'égale que sa pureté. Le timbre des violoncelles ajoute à sa courbe sonore, qui se ferme et se noue, l'ar-

deur et le frémissement d'une étreinte. Malgré cela, si beau que soit l'épisode, il semble, étant unique, inégal à tant d'amour. Encore si tout le sentiment, toute la tendresse du couple immortels s'y était condensée. Mais il faut avouer que plutôt elle s'y délaie. Ici, comme souvent, le génie, qu'on est convenu d'appeler symphonique, de Berlioz, ne l'est qu'à moitié : consistant beaucoup plus dans l'invention et le groupement (d'ailleurs merveilleux) des sonorités, que dans le développement d'abord, puis dans la reprise d'une idée maîtresse. Pour admirable que soit le thème, il se répète au lieu de s'étendre et de se ramasser tour à tour. Il manque à ce demi-chef-d'œuvre, avec l'évolution et le progrès, le raccourci qui concentre dans le prélude d'un *Tristan* l'essence ou l'âme d'une double et tragique destinée d'amour.

D'un bout à l'autre de l'opéra de Gounod, on entend cette âme chanter. Elle anime les trois pages maîtresses de l'ouvrage, qui sont trois duos : l'un de fiançailles, l'autre d'hymen et le dernier de mort ; duos d'amour tous les trois, mais non du même amour. *Modo cantat amor esuriens, modo fruens amor*. Gounod, qui citait volontiers saint Augustin, a connu cette distinction et l'a respectée.

En sa musique toujours tendre, le désir, la joie et la souffrance d'amour n'ont pas des accents pareils. Plus encore peut-être que le charme et les grâces coutumières, plus que la grandeur tragique et vraiment sublime, (voir la scène des tombeaux et maint éclat du duo de l'alouette), il faut admirer dans *Roméo* l'abondance et la variété. C'est un chef d'œuvre à cet égard, que l'acte du balcon tout entier. Chef-d'œuvre par la diversité des formes et par leur souplesse, il l'est aussi par le naturel et la liberté du dialogue; il l'est enfin par la vérité des moindres détails, par la juste et fine expression des nuances les plus délicates. La musique est ici, non moins que la parole, une merveilleuse ouvrière d'analyse et de psychologie. Le cœur de Juliette, ce cœur exquis et parfait, complexe aussi (du moins en cette scène) entre tous les cœurs de femme, ce cœur où toutes « les passions de l'amour » se mêlent comme en un jeu délicieux et changeant, a trouvé dans la musique de Gounod un miroir aussi fidèle que dans la poésie de Shakespeare, et peut-être encore plus profond.

Si maintenant on cherche quel élément de la musique pure donne à *Roméo* comme à *Faust* la

tendresse qui fait le caractère sentimental ou l'éthos de l'art de Gounod, on trouvera peut-être que c'est la mélodie, et dans la mélodie la cadence. On rapporte que de toutes les notes d'un chant, les dernières touchaient le plus Shakespeare. Il leur trouvait la même beauté qu'aux paroles des mourants. « Le coucher du soleil, a-t-il dit, le finale d'une mélodie — l'arrière-goût des douceurs en est toujours le plus doux — restent gravés dans la mémoire (1). » S'il avait connu certaines mélodies que son *Roméo* devait inspirer un jour, il les aurait aimées pour leur désinence charmante et pour leur arrière-goût de douceur.

Entre Shakespeare et la musique, la plus récente rencontre n'a pas été la moins heureuse. Pour que leur union, souvent inégale, fût digne de l'un et de l'autre, on sait quel musicien poète s'est entremis. Il a fait davantage : il s'est oublié. Avec tout son talent et tout son cœur, M. Boito a voulu n'être que l'artisan — quand il en pouvait être l'élus — de ces noces mystérieuses. *Otello*, *Falstaff*, deux chefs-d'œuvre de la « mu-

(1) *Richard II.*

sique shakespearienne, » en ont été les fruits. C'est au contact du génie de Shakespeare que le génie de Verdi a jeté ses derniers feux, peut-être les plus éclatants. Dans le vieil et grand musicien d'Italie, un connaisseur, un créateur d'âmes s'est révélé, qu'on ne soupçonnait guère. Othello et Desdemona, Falstaff et les joyeuses commères, existaient déjà par les mots. Désormais ils vivent aussi par les sons. Shakespeare leur avait donné la plénitude de l'être ; ils en doivent à Verdi la surabondance.

Cette nouvelle vie a tout accru de l'ancienne, sans en rien dénaturer. Par des exemples et des comparaisons, il serait aisé de l'établir, si mainte fois déjà nous ne l'avions essayé. La vérité morale, ou passionnelle, ou pathétique ; la vérité dans la joie et dans la souffrance ; ici la vérité criante, comme on dit, et là riante, comme on serait tenté de dire, voilà le signe glorieux et nouveau des deux opéras shakespeariens de Verdi.

Situations, caractères, la musique d'*Otello* et de *Falstaff*, loin de rien fausser, a renforcé tout. Elle a rempli son office, étrange et supérieur, de musique. Elle a fait sensible au cœur la vérité,

que le langage humain, pour admirable qu'il soit, manifeste surtout à l'intelligence. Elle a comme toujours — et peut-être comme jamais depuis qu'elle se mesure avec la poésie de Shakespeare — élevé la beauté de l'ordre de l'esprit à l'ordre de l'âme. Et qu'une telle fortune soit échue à la musique italienne, il n'y a là qu'un juste retour. On sait par quelles attaches ou par quelles racines le drame et la comédie de Shakespeare tiennent aux vieux récits italiens. Les deux Italies que Montégut distinguait volontiers, l'Italie tragique et la rieuse Italie, avaient contribué jadis à former le génie du poète anglo-saxon. Par *Otello* et par *Falstaff*, par tout ce que la musique a mêlé ou rendu de beauté latine à l'œuvre douleur et à l'œuvre de joie, elles n'ont fait l'une et l'autre que rentrer en quelque sorte dans leurs apports glorieux.

Aussibien que les personnages de Shakespeare, la musique a su parfois évoquer leur « milieu, » comme on dit, ou, comme on devrait dire, leur entourage. Le premier acte de l'*Otello* de Verdi se passe dans un paysage sonore et changeant qui va, par une dégradation exquise, de la plus furieuse tempête au lever de l'étoile d'amour

dans un ciel redevenu serein. Les trois premiers actes de *Falstaff* ne sont que de comédie ; mais le quatrième, dès le début et presque en entier, appartient à la nature. Le rideau se lève sur une clairière du parc de Windsor et le fameux chêne de Herne. Les trompes des gardes-chasse se répondent ; la lune resplendit. Une voix alors se fait entendre, une jeune, une amoureuse voix. Elle chante un sonnet délicieux, dont les paroles ont la grâce un peu maniérée de certains sonnets de Shakespeare, et dont la mélodie, non moins exquise et subtile, filtre au travers du feuillage et vient mourir sur le gazon. Pour l'équilibre de l'œuvre, un contraste, une compensation était ici nécessaire. Après tant d'action et de mouvement, il fallait ce repos ; après l'agitation et les intrigues des hommes, la paix et la simplicité des choses sereines, le mystère, presque le silence et les calmes bienfaits de la nuit.

La musique shakespearienne compte encore d'autres nocturnes. Au second acte du *Roméo* de Gounod, sans parler du prélude instrumental, qui revient en guise d'épilogue, telle phrase de l'amant ou de l'amante, et par exemple celle-ci, de Roméo : *O nuit ! sous tes ailes obscures*

abrite-moi ! enveloppe le balcon de Juliette de parfums et d'ombre étoilée. Qui ne connaît et n'admire le principal épisode, pittoresque et presque imitatif autant que passionné, du duo nuptial : celui « de l'alouette » ? Shakespeare paraît avoir été sensible au chant des oiseaux, ou seulement à leur présence. Rappelez-vous la remarque, tragique par sa grâce même, de Duncan et de Banquo arrivant au château de Macbeth, qui va leur être fatal :

DUNCAN. — La situation de ce château est charmante ; l'air se recommande légèrement et doucement à nos sens délicats.

BANQUO. — Cet hôte de l'été, le martinet familier des temples, prouve par sa chère résidence, que l'haleine du ciel a ici des caresses embaumées... J'ai observé qu'où cet oiseau habite et se multiplie, l'air est très pur.

Shakespeare, qui regardait l'hirondelle, ne l'a pas, comme Dante, écoutée, et la musique d'après Shakespeare n'en a pas imité le chant ou le cri. Mais dans l'opéra de Gounod elle a noté celui de l'alouette ; avec cinq ou six notes cristallines elle a su, mieux encore que la poésie, évoquer un paysage d'aurore et faire entrer dans

la chambre nuptiale toute la fraîcheur et toute la lumière du matin.

Grand paysagiste et grand décorateur, voilà ce que dans son *Roméo* Berlioz est peut-être le plus. Le prologue, dont Gounod a dû se souvenir en écrivant le sien, est admirable de vie et de vérité pittoresque. La « Fête chez Capulet » égale en coloris les somptueuses compositions de l'école vénitienne, et je doute si par le mouvement et la fougue elle ne les surpasse point. Mais le chef-d'œuvre de la partition, l'un des chefs-d'œuvre de Berlioz, c'est la rêverie de Roméo dans le jardin solitaire et silencieux. Sur le fond, obscur à dessein, de l'orchestre, le frisson attardé d'un tambour de basque, un souvenir du bal, un couplet que s'en vont chantant là-bas de jeunes compagnons, jettent de pâles et furtives lueurs. La musique ici ne décrit pas : avec une puissance qui tient à sa brièveté même, elle indique, elle suggère seulement. Elle réalise en quelques traits la beauté du lieu et celle de l'heure. Si vaste que soit le champ ouvert par la poésie à notre imagination, la musique le remplit tout entier. Elle fait passer dans l'ordre sonore la vision shakespearienne de la nature,

comme ailleurs elle y introduit l'idéal shakespearien de l'humanité.

Elle évoque même parfois le décor de la féerie et du rêve, et nous ne saurions clore la liste des musiciens qu'inspira le poète, sans en rappeler un qu'on affecte d'oublier aujourd'hui : le Mendelssohn du *Songe d'une Nuit d'été*. On ne cite plus guère — avec ironie — que la marche, nuptiale entre toutes : celle dont quelqu'un a dit plaisamment qu'elle est, avec *la Marseillaise*, le morceau qui a conduit le plus de gens à la bataille. Mais le sens ou la valeur shakespearienne de la musique de Mendelssohn n'est pas là : elle est dans l'expression d'une vie légère et subtile animant les esprits de l'air ; elle est, plus profondément encore, dans la représentation par les sons de l'air lui-même, de tout un ordre de phénomènes et de beautés, d'un élément enfin de la nature, dont la comédie de Shakespeare est le poème et la partition de Mendelssohn la symphonie.

Ainsi, dans une certaine mesure, la musique a fait siens les deux mondes : celui de la nature et celui de l'âme, qu'un Shakespeare a créés. Oui vraiment elle les a faits siens ; elle a pris quelque

chose à Shakespeare, pour le lui rendre au centuple ; non pour dépouiller le poète, mais pour l'enrichir, pour l'embellir encore et mettre le comble à sa gloire ainsi qu'à notre joie. La musique d'ailleurs — j'entends la vraie, la grande — n'agit pas autrement en ses rencontres avec la poésie. Elle n'est pas le miroir passif et seulement fidèle, mais le foyer de cristal qui rassemble en faisceau les rayons de la vérité et de la vie.

II

Voilà Shakespeare musical, j'allais écrire « musical. » Et voici maintenant Shakespeare musicien. Il l'a été doublement. J'entends d'abord qu'il a beaucoup parlé de la musique, et je veux dire aussi que souvent c'est par la musique même qu'il a parlé.

Il a parlé de toute la musique et comme s'il n'avait rien ignoré, surtout rien dédaigné d'elle : aucun de ses éléments, aucune de ses formes ni de ses beautés. Il eut le goût du chant, et le goût le plus pur. Dans une scène du *Roi Lear*, certaine suite de quatre notes dont la succession était alors interdite, est citée comme un signe de désordres et un présage de malheurs. Le dialogue suivant, des *Deux Gentilshommes de Vérone*, tra-

hit un sentiment raffiné des exigences et même des convenances de la voix.

La scène se passe entre Lucette et Julia.

— Lucette se baisse et ramasse un papier.

JULIA. — Quelque amoureux à vous, qui vous aura écrit en bouts les rimés.

LUCETTE. — Pour que je puisse chanter, madame, donnez-moi un air. Votre Grâce sait mettre les choses en musique.

JULIA. — Aussi mal que possible de pareilles sornettes. Chantez-les sur l'air de *Léger amour* (1).

LUCETTE. — Ces vers sont trop graves pour un air si léger.

JULIA. — Trop graves ! La note doit être en bourdon.

LUCETTE. — Elle doit être la mélodie même, si c'est vous qui la chantez.

JULIA. — Et pourquoi pas vous ?

LUCETTE. — Je ne puis atteindre cette note-là.

JULIA. — Voyons votre chanson. (*Elle prend le papier et fredonne.*)

LUCETTE. — Continuez sur ce ton jusqu'à la fin. Et pourtant, à vrai dire, votre ton ne me plaît guère.

JULIA. — Il ne vous plaît guère ?

(1) Le chant : *Léger amour* semble avoir été l'une des ballades favorites de Shakespeare. Il est également cité dans *Beaucoup de bruit pour rien*.

LUCETTE. — Non, madame, il est trop haut.

JULIA. — Et vous, mignonne, vous être trop impertinente.

LUCETTE. — Maintenant, il est trop bas (1).

Ce petit débat musical atteste une délicatesse de l'oreille et de l'esprit assez rare, que peut seule satisfaire l'observance des moindres rapports, la parfaite corrélation des paroles non seulement avec le caractère, mais avec la tonalité même et la hauteur de la mélodie.

Shakespeare aimait aussi la danse, et particulièrement la danse chantée, fort en usage alors. En plus d'une de ses pièces (*le Soir des Rois*, *Beaucoup de bruit pour rien*), il est question, parfois avec détail, de diverses sortes de danses. L'une des plus souvent citées est la morisque. Originnaire d'Espagne, elle se mêla très vite en Angleterre à certaine pantomime qui figurait les faits et gestes de Robin Hood. Un célèbre danseur du temps y excellait : Kemp, qui fut l'ami de Shakespeare et créa même en ses ouvrages de petits rôles, comme celui de Pierre dans *Roméo*.

(1) Cette citation est empruntée, comme toutes les autres, à la traduction de F. V. Hugo.

Le poète n'était pas moins sensible au son des instruments qu'à celui de la voix. Nous disons : des instruments, et non de l'orchestre, qui ne faisait guère que de naître. Moins avancée que l'Italie, l'Angleterre pourtant connaissait et pratiquait déjà certaines combinaisons instrumentales : le *consort whole*, formé par des instruments de même famille et, dans le cas contraire, le *broken consort*. Un des instruments les plus en vogue au temps d'Élisabeth s'appelait le *virginal*, espèce de clavecin primitif, dont les cordes étaient touchées par des becs de plume. Bien que sa royale protectrice en jouât elle-même, Shakespeare n'y a fait qu'une seule allusion, mais dans un sonnet délicieux :

Que de fois, ô ma vivante musique, quand tu joues de la musique sur ce bois bienheureux dont la vibration résonne sous tes doigts harmonieux ; quand tu règles si doucement l'accord métallique qui ravit mon oreille.

J'envie les touches qui, dans leurs bonds agiles, baisent le tendre creux de ta main, tandis que mes pauvres lèvres, qui devraient recueillir cette récolte, restent près de toi, toutes rouges de la hardiesse du bois !

Pour être ainsi caressées, elles changeraient bien

d'état et de place avec les touches dansantes sur lesquelles tes doigts se promènent d'une si douce allure, rendant le bois mort plus heureux que des lèvres vivantes.

Puisque ces petites effrontées en sont si joyeuses, donne-leur tes doigts à baiser, mais donne-moi tes lèvres.

A travers le théâtre de Shakespeare on entend résonner en quelque sorte tous les instruments de son temps. Inégaux en dignité, la viole et le luth étaient parmi les plus usités. Si nous en croyons Shylock, on faisait peu de cas du fifre. « Eh quoi ! s'écrie le juif, il y aura des masques ? Ecoutez-moi, Jessica : fermez bien mes portes, et quand vous entendrez le tambour et l'ignoble fausset du fifre, n'allez pas grimper aux croisées, ni allonger votre tête sur la voie publique pour contempler ces fous de chrétiens aux visages vernis. » Dans *Coriolan*, il suffit de quelques noms d'instruments et d'une image éclatante pour donner l'impression d'une symphonie triomphale : « Écoutez ! les trompettes, les saquebuttes, les psaltérions, les fifres, les tambours, les cymbales et les acclamations des Romains font danser le soleil. »

Parmi les plus belles comparaisons de Shakes-

peare, il en est d'empruntées aux instruments. « *You are a fair viol* » dit Périclès à la fille d'Antiochus. Dans le *Roi Henry IV* (1^{re} partie) un mot du prince Henry : « J'ai touché la corde la plus basse de l'humilité, » rappelle un peu la définition que Chopin donnait de lui-même : « Je suis comme le *mi* d'un violon sur une contrebasse. » Ailleurs, c'est Norfolk banni qui se plaint en ces termes :

« Sentence rigoureuse, mon souverain Seigneur!.. L'idiome que j'ai appris depuis quarante années, mon anglais natal, je dois désormais l'oublier. Et désormais ma langue me sera aussi inutile qu'une viole ou une harpe sans cordes, qu'un bon instrument enfermé dans son étui ou mis entre des mains qui ne savent pas le toucher. »

Faut-il rappeler enfin le fameux dialogue d'Hamlet et de Guildenstern :

HAMLET. — Voulez-vous jouer de cette flûte?

GUILDENSTERN. — Monseigneur, j'en sais pas.

HAMLET. — C'est aussi facile que de mentir. Pro-menez les doigts et le pouce sur ces soupapes ; soufflez ici avec la bouche et cela proférera la plus parfaite musique. Voyez, voici les trous.

GUILDENSTERN. — Mais je ne puis forcer ces trous à exprimer aucune harmonie. Je n'ai pas ce talent.

HAMLET. — Eh bien ! voyez maintenant quel peu de cas vous faites de moi. Vous voulez vous jouer de moi, vous voulez avoir l'air de connaître mes trous, vous voulez arracher l'âme de mon secret, vous voulez me faire résonner tout entier, depuis la note la plus basse jusqu'au sommet de la gamme. Et pourtant ce petit instrument qui est plein de musique, qui a une voix admirable, vous ne pouvez arriver à le faire parler. Sang dieu ! Croyez-vous qu'il soit plus aisé de jouer de moi que d'une flûte ? Prenez-moi pour l'instrument que vous voudrez, vous pourrez bien me froisser, mais vous ne saurez jamais jouer de moi.

N'est-il pas vrai que cela fait songer au roseau pensant de Pascal et que jamais l'imagination d'un poète ne mêla ainsi l'âme d'un instrument à l'âme de l'humanité ?

Joueurs de flûte, de luth ou de viole, chanteurs et trouvères errants, le moyen âge anglais avait traité les musiciens en général — au moins les exécutants et les professionnels — avec un mépris dont l'œuvre de Shakespeare a gardé quelques traces. Mercutio s'indigne qu'on le qualifie de ménestrel. Leur culture d'esprit correspondait souvent à leur condition. On assure qu'il n'était

pas impossible — il y a trois siècles — de rencontrer « des personnes douées par la nature d'une belle voix, et dont l'éducation n'avait pas été poussée plus haut que leur gosier (1). » D'aucuns vont même jusqu'à prétendre que les chanteurs — alors — ne comptaient pas toujours parmi les artistes les plus intelligents. En tout cas ils étaient déjà de ceux qui se font le plus longtemps prier, et dans ses comédies Shakespeare s'est maintes fois moqué de leurs façons et de leurs cérémonies.

Il a médité souvent des musiciens, mais jamais de la musique elle-même. Il aurait pu se vanter, avant notre Beaumarchais, de l'avoir aimée « sans inconstance et même sans infidélité, » mais d'un amour autrement passionné, sérieux et pur. Il l'aimait pour toutes ses grâces et pour toutes ses puissances, pour toutes ses beautés et tous ses dons ; pour sa joie, et peut-être encore davantage pour sa tristesse. Plus d'un personnage de Shakespeare cherche et trouve dans la mélodie « jusqu'aux sombres plaisirs d'un cœur mélancolique. » — « Je ne suis jamais gaie, mur-

(1) M. Elson.

mure Nérissa pensive, lorsque j'entends une musique douce. » Jacques, dans le *Soir des Rois*, s'écrie : « Encore, je t'en prie, encore ! Je puis sucer la mélancolie d'une chanson comme une belette suce un œuf. » Feste, le bouffon du *Soir des Rois*, a des chansons tristes à mourir, et quand le duc lui jette sa bourse et ce remerciement : « Voilà pour ta peine ! » le clown lui répond avec un sourire étrange : « Aucune peine, Monsieur, je chante pour mon plaisir. » Enfin quel *dilettante*, et quel *dilettante* amoureux a jamais senti plus délicatement que le duc Orsino, la douceur furtive des sons, qui naît d'un souffle et qu'un souffle, hélas ! peut faire évanouir ! « Si la musique est l'aliment de l'amour, jouez toujours, donnez-m'en à l'excès, que ma passion saturée en soit malade et expire ! Cette mesure encore une fois ! Elle avait une chute mourante. Oh ! elle a effleuré mon oreille comme le suave zéphir qui souffle sur un banc de violettes, dérobant et emportant un parfum... Assez, pas davantage ! Ce n'est plus aussi suave qu'auparavant (1). »

(1) *Le Soir des Rois*.

Un connaisseur tel que ce prince, et tel que Shakespeare lui-même, demande à la musique non seulement la beauté, mais la convenance; ou plutôt la convenance est pour lui la suprême beauté. Il sait tout ce qu'ajoute au pouvoir des sons le prestige des lieux ou de l'heure.

« Une musique ! Écoute, Nérissa, dit la Portia du *Marchand de Venise* :

NÉRISSE. — C'est la vôtre, Madame, celle de la maison.

PORTIA. — Rien n'est parfait, je le vois, qu'à sa place : Il me semble qu'elle est bien plus harmonieuse que le jour.

NÉRISSE. — C'est le silence qui lui donne ce charme, Madame.

PORTIA. — Le corbeau chante aussi bien que l'alouette pour qui n'y fait pas attention, et je crois que si le rossignol chantait le jour quand les oies croassent, il ne passerait pas pour meilleur musicien que le roitelet. Que de choses n'obtiennent ainsi qu'à leur saison, leur juste assaisonnement de louanges et de perfection (1) !

(1) On peut lire sur le même sujet, dans les *Études et Portraits* de M. Paul Bourget, des pages que l'auteur intitule : *Paradoxe sur la musique*, et qui sont l'analyse ingénieuse d'une profonde vérité.

Sur la vertu morale de la musique, il semble que Shakespeare hésite, ou plutôt qu'il varie. Ses personnages tiennent à ce sujet des propos divers. « Il est bon, dit l'un d'eux (le duc, dans *Mesure pour mesure*), il est bon d'aimer la musique, quoiqu'elle ait souvent le don magique de changer le mal en bien et de provoquer le bien au mal. » Pour l'honneur de la musique, on peut regretter que Iago, « un scélérat, » l'ait aimée, ou que du moins, sans l'aimer peut-être, il l'ait fait servir à ses mauvais desseins et à la perte de Cassio (1).

Mais l'œuvre entier de Shakespeare abonde en témoignages contraires, qui relèvent notre art et le glorifient. On trouve dans *Shylock* un des plus célèbres et des plus éclatants : « L'homme qui n'a pas de musique en lui et qui n'est pas ému par le concert des sons harmonieux, est propre aux trahisons, aux stratagèmes et aux rapines. Les mouvements de son âme sont mornes comme la nuit et ses affections noires comme l'Erèbe. Défiez-vous d'un tel homme. »

Si Dante n'avait pas mis de musicien dans l'en-

(1) Voyez la scène de l'ivresse au premier acte d'*Othello*.

fer, Shakespeare n'a pas mis d'enfer dans l'âme des musiciens. Il a senti que la musique est amour. L'un des premiers, peut-être le seul de son temps, il a compris le sens et même le devoir social — ou, plus simplement, et comme on disait autrefois — charitable, de la musique. Il a tiré de l'harmonie cette profonde et magnifique leçon :

Toi dont la voix est une musique, pourquoi écoutes-tu si mélancoliquement la musique? Ce qui est doux ne heurte pas ce qui est doux; la joie se plaît à la joie. Pourquoi aimes-tu ce que tu goûtes ainsi sans gaieté, ou du moins goûtes-tu avec plaisir ce qui t'attriste?

Si le juste accord des notes assorties, mariées par la mesure, blesse ton oreille, ce n'est que parce qu'elles te grondent de perdre dans un solo la partie que tu dois au concert.

Remarque comme les cordes, ces suaves épousées, vibrent l'une contre l'autre par une mutuelle harmonie; on dirait le père et l'enfant et la mère heureuse, qui tous, ne faisant qu'un, chantent une même note charmante;

Voix sans paroles, dont le chant multiple, quoique semblant unique, te murmure ceci : « Solitaire, tu t'anéantis. »

Mais ce que Shakespeare a dit de la musique

est peu de chose auprès de ce qu'il l'a chargée elle-même d'exprimer. Á chaque instant il l'a prise pour auxiliaire, pour collaboratrice, et ce recours direct est parmi les plus précieux hommages qu'elle ait jamais reçus. Shakespéare est, depuis les Grecs, le premier grand poète de théâtre qui ait fait dans son œuvre une place à la musique. Il est même en réalité le seul. Tandis que les chœurs d'*Esther* ou d'*Athalie*, voire l'ouverture et les « mélodrames » — d'ailleurs ajoutés — d'*Egmont*, ne constituent que l'accessoire ou la parure des deux tragédies de Racine et de la pièce de Goethe, la musique entre comme un élément nécessaire, essentiel, dans la comédie et dans le drame shakespearien. De cette multitude de faits et de sentiments qu'est le théâtre de Shakespéare, la musique est le témoin et l'interprète, à côté, presque à l'égal de la poésie. Musique de joie et musique de deuil; marches triomphales ou funèbres; musique de fête, de danse, de banquet et quelquefois d'orgie; musique d'amour : fraîches aubades et sérénades mélancoliques; musique de chasse et de guerre, fanfares de trompettes mêlées à la décharge des mousquets et sonneries de cor au fond des bois;

spirituels couplets de clowns ou de bouffons, grossiers refrains de corps de garde ou de taverne ; vieilles et simples ballades, que les fileuses travaillant au soleil, les « libres filles qui tissent avec la navette, » ont coutume de chanter ; naïves et tristes plaintes qui passent comme des ombres sur l'âme égarée d'Ophélie ou sur l'âme inquiète de Desdemona, on trouve dans Shakespeare non seulement toutes les paroles, mais toute la musique de la vie et toute celle aussi de la mort.

Elle existe réellement, cette musique ; elle est notée, et l'ouvrage qui nous a fourni l'idée de la présente étude en contient de nombreux et authentiques fragments. Il ne serait pas sans intérêt de comparer la musique originale des pièces de Shakespeare — musique populaire le plus souvent — avec la musique inspirée par les mêmes sujets, par les mêmes personnages, aux maîtres de l'opéra que nous avons appelé shakespearien. On verrait alors à l'œuvre le génie qui transforme et transfigure, à moins que par une rencontre fortuite, unique peut-être, et de lui-même ignorée, il ne fasse qu'imiter ou reproduire. Ce dernier cas fut une fois celui de Verdi et le *scher-*

zetto fameux de Falstaff : « *Quando erò paggio del duca di Norfolk*, « rappelle de très près, non seulement par les paroles, mais par le mouvement, par le rythme et les valeurs musicales, certain rondeau : « *When that I was a little tiny boy* » que chante Feste, le clown, à la fin du *Soir des Rois*.

Aussi bien la question, ou plutôt la conclusion n'est pas là. Qu'importe, malgré l'intérêt que nous y avons pu trouver, la musique dans Shakespeare, d'après ou selon lui ? Voici quelque chose de plus précieux, de plus digne, au moment de finir, d'être signalé et retenu.

C'est dans l'admirable scène du *Roi Lear*, au dernier acte. « Entrent Cordelia et Kent. Au fond du théâtre, Lear est sur un lit, endormi. Un médecin, un gentilhomme et des serviteurs sont auprès de lui. MUSIQUE.

CORDELIA, au médecin. — Comment va le roi ?

LE MÉDECIN. — Madame, il dort toujours.

CORDELIA. — O dieux propices, réparez la vaste brèche faite à sa nature accablée ! Oh ! remettez en ordre les idées faussées et discordantes de ce père redevenu enfant.

LE MÉDECIN, à *Cordelia*. — Je vous en prie, approchez. Plus haut, la musique !

CORDÉLIA, *penchée sur son père*. — O mon père chéri ! Puisse la guérison suspendre son baume à tes lèvres, et ce baiser réparer les lésions violentes que mes deux sœurs ont faites à ta majesté... Quand tu n'aurais pas été leur père, ces boucles blanches auraient dû provoquer leur pitié. Cette tête était-elle faite pour être exposée aux vents ameutés, pour lutter contre le tonnerre redoutable et profond, contre le terrible fer croisé des rapides éclairs, pour veiller, pauvre sentinelle perdue, sous ce mince cimier !... Le chien de mon ennemie, quand il m'aurait mordue, serait resté cette nuit-là au coin de mon feu. Et tu as été forcé, pauvre père, de te loger avec les pourceaux et les misérables sans asile, sur un fumier infect. Hélas ! hélas ! c'est merveille que la vie et la raison ne t'aient pas été enlevées du même coup.

« MUSIQUE. » — Parmi les indications matérielles d'une telle scène, pourquoi celle-ci, la dernière, domine-t-elle toutes les autres ? Pourquoi ce mot écrit en haut de cette page ? Pourquoi faut-il que la musique accompagne, même au risque de les couvrir, d'aussi magnifiques paroles ? D'abord c'est parce qu'elle eut toujours le divin pouvoir d'apaiser, de consoler et de guérir. Mais

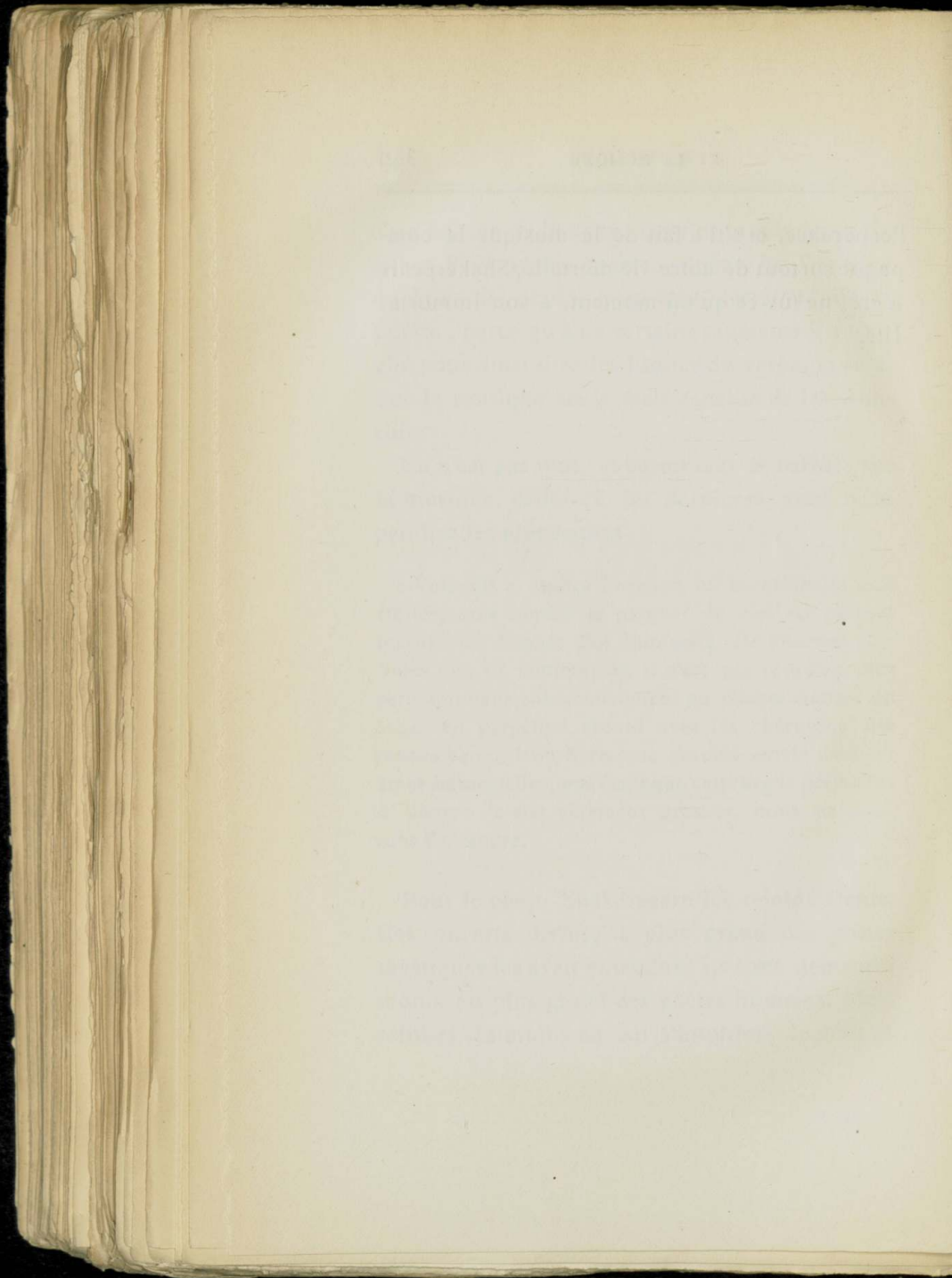
c'est encore, et la raison est plus profonde, parce qu'un Shakespeare même, comme un Dante, a quelquefois douté, peut-être désespéré de la poésie ; parce qu'à de certains moments il a touché pour ainsi dire les limites du verbe, et senti que la musique seule était capable de les franchir

Ce n'est pas tout, et parmi tant de paroles sur la musique, celles-ci, les dernières, vont nous paraître les plus hautes :

« Vois, dit à Jessica Lorenzo, lui montrant la nuit étoilée, vois comme le parquet du ciel est partout incrusté de disques d'or lumineux. De tous ces globules que tu contemples, il n'est pas jusqu'au plus petit qui dans son mouvement ne chante comme un ange, en perpétuel accord avec les chérubins aux jeunes yeux. Une harmonie pareille existe dans les âmes immortelles ; mais tant que cette argile périssable les couvre de son vêtement grossier, nous ne pouvons l'entendre. »

Pour le coup, Shakespeare ici rejoint Dante. Ces concerts divins, le plus grand des poètes mystiques les avait entendus ; ils sont demeurés inouïs au plus grand des poètes humains. Mais celui-ci du moins en eut l'intuition, le désir et

l'espérance, et s'il a fait de la musique la compagne surtout de notre vie mortelle, Shakespeare a cru, ne fût-ce qu'un moment, à son immortalité.



SILHOUETTES
DE MUSICIENS

(QUATRIÈME SÉRIE)

Tibi dilectissimæ.

SILHOUETTES
DE MUSICIENS

(MONTAGNE DE LA MUSIQUE)

PAR M. DE LAUNAY



I

BRITTON, LE PETIT CHARBONNIER

Quand il passait dans les rues de Londres, vêtu de sa blouse bleue et son sac sur la tête, on disait : « Voilà le fameux charbonnier, l'ami du savoir, l'habile musicien et le camarade des gentlemen. »

Il fut, en effet, tout cela.

Ce personnage original, qu'on peut regarder comme le créateur des concerts en Angleterre, naquit vers 1650, dans le comté de Northampton, d'une famille de paysans. Il commença par garder les bêtes, mais si mal, qu'à huit ans son père l'envoya à Londres, chez un de leurs parents qui était charbonnier. Revenu d'apprentissage,

quelques manuscrits lui tombèrent sous les yeux, une vieille basse de viole entre les mains et c'est ainsi qu'il devint musicien.

Puis il repartit pour Londres et s'y établit charbonnier à son tour. Charbonnier au détail, charbonnier ambulant, criant son petit charbon (*small-coal*!) sur deux notes en octave, d'une parfaite justesse. Comme il aimait la musique, les livres et la conversation, il se glissa chez les libraires et les éditeurs. Le magasin d'un Batteman ou d'un Playford était alors un cercle, un salon, où se retrouvaient les grands seigneurs, les grands artistes et les amateurs en renom. Le petit charbonnier fit leur connaissance à tous et bientôt leurs délices. Ils l'avaient accueilli; il prétendit les recevoir et bravement les invita.

Ils vinrent. En 1678, il fonda son club musical, chez lui. Il avait fait deux parts de son logement : l'une, au rez-de-chaussée, pour le charbon; l'autre, pour la musique, au premier étage, où l'on montait par une échelle. « Venez, écrivait en son nom un poète du temps, venez le jeudi dans mon palais. Grimpez échelon par échelon et prenez bien garde de ne vous point rompre les os. Sans payer un liard à moi-même ou à mon

épouse, asseyez-vous tout là-haut, muets comme des souris, et vous entendrez un joli tapage. » Musique instrumentale et vocale, c'était de la musique de chambre, et de quelle chambre ! étroite et si basse, qu'on avait peine à s'y tenir debout.

A Londres jusqu'alors, voici ce qu'était un concert : « Aujourd'hui, 4 février 1674, à la taverne de la Toison, près Saint-James, à deux heures de l'après-midi, rare concert par quatre trompettes marines, instrument encore inconnu en Angleterre. Prix des places : les meilleures, un shilling, trois pence les autres. » Quatre ans plus tard, les maîtres de l'époque : les Banister, les Hart, les Pepush et Hændel lui-même faisaient de la musique toutes les semaines dans la soupenette d'un charbonnier. Parmi les invités, on remarquait les comtes de Pembroke et d'Oxford, le duc de Devonshire et la belle comtesse de Queensbury.

Cela dura près de quarante ans, non sans étonner et même choquer un peu le *cant* britannique. Hawkins écrit avec dédain : « La première réunion qu'on puisse appeler concert se tint en des circonstances plutôt faites pour avilir

que pour recommander ce genre d'exercice. » La calomnie s'en mêla. Britton fut soupçonné de complot, de sorcellerie et d'athéisme ; il passa tantôt pour presbytérien et tantôt pour jésuite. Il n'était que mélomane. Mais il resta charbonnier, aussi à son aise, dit un de ses biographes, sous son sac de charbon, que le lord chancelier sur son sac de laine. Le peintre Woollaston l'a représenté deux fois : en costume professionnel et en toilette d'amateur ou de dilettante, parmi ses livres et ses instruments. « Jamais, dit une inscription placée au-dessous du second portrait, jamais la Grèce ni Rome ne virent un si clair génie dans une sphère aussi sombre, *so bright genious in so dark a sphere.* » Je le crois volontiers : un fils de Londres, plutôt que d'Athènes ou de Rome, était fait pour unir le commerce du charbon à la passion de la musique.

Britton mourut en 1714, de peur. Un de ses amis lui ayant présenté un ventriloque, celui-ci, d'une voix terrible, lui prédit sa fin prochaine et lui commanda de s'y préparer sans retard. Epouvanté, le pauvre homme s'évanouit et peu de jours après il expira. Ainsi jusque dans la

cause de son trépas, il y eut quelque chose de musical, ou du moins de sonore.

L'histoire l'a mis au rang des protecteurs ou des patrons de la musique, avec le comte de Vernio, qui créa l'opéra florentin, et Saint-Philippe de Néri, le fondateur de l'oratorio. Que le petit charbonnier reste donc le voisin du grand seigneur et du prêtre, et parmi les sanctuaires de l'art, que l'humble boutique ait sa place, entre la chapelle et le salon.

II

LOUIS II DE BAVIÈRE (1)

Musicien, on peut douter s'il le fut. Wagner, il est vrai, l'appela non seulement son disciple, mais son « co-créditeur » (*Mitschæpfer*). Il a dit, ou fait dire de lui par Liszt, en jargon allemand : « Sa réceptivité est égale à ma productivité. » Ailleurs encore il écrivait : « Il sait tout de moi ; il me comprend aussi bien que moi-même. » Mais, pour être moins barbare dans la forme, cette seconde formule n'est peut-être pas plus vraie au fond. Moins suspect, un biographe rapporte que le maître de musique du jeune

(1) 1 vol. par M. Jacques Bainville ; Paris 1900, chez Perrin et Cie.

prince, allant lui donner sa dernière leçon, s'écria : « Voilà le meilleur moment de ma vie ! »

Une lettre à Wagner, écrite après la première représentation de *Tristan et Yseult*, ne renferme rien que de banal : au point de vue de la musique, bien entendu ; car autrement tout y est excentrique et même insensé.

En tout cas il semble bien que Louis II n'ait pas connu d'autre musique que celle de Wagner. Et celle-là même, il ne la connut qu'imparfaitement et comme à demi. Il n'en subit que la puissance qui trouble et non celle qui fortifie, le maléfice et non la vertu. Elle n'affecta chez lui qu'une sensibilité déjà malade et qu'elle exalta plus encore. Elle ne fut pas la cause, mais l'aliment de sa folie. Il l'aima follement, je veux dire en fou, parce qu'il l'aima sans la comprendre, et que toute musique est esprit et pour l'esprit autant qu'amour et pour l'amour.

Oui, dans la musique même de Wagner l'esprit a sa part, sa très grande part : c'est le *leitmotiv*, ou le développement de l'idée et ses métamorphoses ; c'est la combinaison des thèmes et l'enchaînement des accords ; c'est l'ordre, la logique et la loi ; c'est tout ce que Wagner tient du

vieux Bach, le musicien de la raison pure ; tout ce qu'au milieu de la tempête wagnérienne il faut saisir et tenir ferme, sous peine d'être submergé.

Musicien incomplet, le roi de Bavière fut un artiste inférieur : cabotin par certains endroits et, par d'autres, philistin ou bourgeois. Autant que l'art lui-même, il en chérit la contrefaçon. Il eut la passion du carton-pierre et du simili-bronze, du pastiche et du postiche, du bric-à-brac et de la pacotille. A défaut de toiles ou de marbres de prix, il se faisait, avec des poupées wagnériennes et des chromolithographies, un musée Grévin et des galeries d'Épinal. Également épris de siècles divers et de styles hétérogènes, il groupait autour de lui les portraits de Wagner et de Marie-Antoinette, de mademoiselle de la Vallière et de Brunnhilde. Son théâtre autant que sa demeure était éclectique, et non moins que les aventures de Siegfried ou de Parsifal, celles des mousquetaires de Dumas ou des colonels de Scribe avaient le don de le charmer.

Louis II fut la dernière victime du romantisme allemand. « Tout le monde sait, disait jadis Henri Heine, que la lune se fabrique à Hambourg. »

Depuis, elle s'est fabriquée en Bavière, pour éclairer ces châteaux de féerie : Hohenschwangau, Hohenschwanstein, qui portent des noms d'oiseaux, d'un seul oiseau : le cygne wagnérien.

Pauvre prince ! Il voulut faire à l'art une place exorbitante, impossible, dans la vie et même dans la politique. « Cela ne peut aller de la sorte, écrivait-il à Wagner. Il faut prendre une autre route, si nous voulons arriver au salut. » Et le salut, pour ce roi ! c'était de séparer le Conservatoire du ministère de l'intérieur et d'en mettre les frais à la charge de la liste civile.

Ainsi, comme eût dit à peu près un philosophe de son pays, il sacrifia au « monde comme représentation le monde comme volonté », ou comme être. Quand il appelait de Munich à Starnberg un ténor, pour chanter en cuirasse d'argent, sur un lac véritable, au vrai clair de lune, le récit de *Lohengrin*, Louis II pouvait se croire artiste. Il n'était qu'enfant quand il se faisait annoncer chez Wagner, avec un ami, sous le nom du chevalier Walther de Stolzing avec son écuyer. Mais lorsqu'il jouait tout seul au Siegmund ou au Tannhäuser, dans une hutte pareille à celle de

Hunding ou devant un Venusberg de carton, il était cabotin. Il l'était parce qu'il mêlait ou confondait alors la fiction esthétique avec la réalité, et que l'essence même du cabotinage est justement dans ce mélange ou cette confusion.

Enfin ce dilettante solitaire a faussé, vicié le grand principe et comme la nature sainte de l'art, qui est sympathie et charité. L'art wagnérien, social ou sociologique de tant de manières, cet art qui par tant de côtés est collection et groupe, lui donnait pourtant d'autres leçons. Ils lui offraient de plus nobles exemples, ces héros rédempteurs et ces héroïnes libératrices. Il ne les a pas imités. Il a voulu faire égoïste comme lui-même le génie auquel il sacrifiait seul, dans le théâtre vide et sombre qu'il n'emplissait que de son illusion et de son orgueil.

Ce génie pourtant, il l'a compris à sa manière et il l'a sauvé. Cet idéalisme transcendant, que sa folie exagéra encore, et qu'elle prétendit confisquer, il en eut du moins une intuition vague, mais profonde et hâtive. En sa pauvre âme obscure et troublée, un peu de jour et comme un rayon prophétique a brillé, dont les plus sages et les plus sains ne furent éclairés qu'après lui.

Louis II a sauvé Wagner, à l'heure où Wagner allait succomber. Il fut l'ami tout-puissant et comme divin, que l'artiste avait si longtemps attendu et qu'il ne pouvait plus attendre. « Il me fallait ce prince. Sans lui c'était fini, bien fini. » Wagner se fût contenté d'un grand seigneur : il trouva un roi ou plutôt c'est le roi qui le trouva, car le premier acte royal de Louis II fut de le faire chercher.

Wagner n'a pas été ingrat. A son tour il a sauvé du pauvre prince ce qui pouvait être sauvé. Comme dit très bien le livre que nous venons de lire : « Avoir aimé et secouru le grand musicien sera un jour le meilleur titre du roi de Bavière au nom de *Louis l'Allemand*. Qu'importe s'il l'a payé par une démente plus rapide ou plus complète. Il était voué à la folie : le wagnérisme en fut du moins la forme la plus relevée. Grâce à lui seul on ne le considère pas comme un malheureux maniaque. Grâce à lui les poètes chantent et célèbrent en le roi de Bavière le prince du Rêve et de la Beauté. »

III

ARISTOTE (1)

Nous ne voulons rappeler ni sa vie, qui n'importe pas ici ; ni son œuvre musicale (une *scolie* ou chant de table, unique et perdue), mais seulement quelques traits de sa doctrine de musicien.

Parmi les *Problèmes musicaux*, plusieurs se rapportent à l'acoustique ; d'autres concernent la voix ou les instruments ; la philosophie ou l'esthétique fait l'objet des plus généraux et des plus intéressants.

« Pourquoi, demande Aristote, aimons-nous

(1) F.-A. Gevaert et J.-C. Vollgraff, *Les problèmes musicaux d'Aristote*. — Gand, librairie générale de Ad. Hoste.

mieux entendre une monodie doublée par l'*aulos* que par la lyre ? Est-ce parce que toute chose à laquelle se mêle du suave devient elle-même plus suave ? Or, l'*aulos* est plus suave que la lyre... »

Il en est encore ainsi quelquefois. Plus douce est la flûte annonçant l'entrée d'Orphée aux Champs-Élysées, que la lyre dont il s'accompagnait sur le seuil de l'Enfer. Les instruments à vent des anciens possédaient, sur leurs instruments à cordes, (à cordes qui n'étaient que pincées,) un très grand avantage : ils pouvaient lier les sons et chanter. Mais aujourd'hui les cordes chantent. Lorsqu'un violon double une mélodie vocale, ou lui répond, sa voix égale au moins en suavité celle de la flûte, et nous fait oublier la sécheresse et l'éternel *pizzicato* de la lyre ou de la cithare antique.

En définissant l'idéal des anciens, l'auteur des *Problèmes musicaux* a souvent défini le nôtre, tantôt par analogie et tantôt par opposition.

« Le concours de plusieurs instruments, à vent ou à cordes, ne procure pas d'agrément parce qu'il éclipse la parole chantée. » Cela n'est plus vrai pour nous. Le plus grand nombre de nos contemporains ne paraissent pas souffrir de cette

éclipse, et l'orchestre, ou la symphonie, suffit désormais à leur agrément.

Mais Aristote a formulé d'autres lois, qui nous régissent encore.

« Pourquoi, si la voix humaine possède un charme particulier, devient-elle moins agréable qu'un instrument à vent ou à cordes, dès que le chant est dépourvu de texte, comme chez ceux qui fredonnent? Serait-ce que, dès qu'elle cesse d'imiter à l'aide de la parole, la voix ne charme plus autant? » — C'est bien cela, et la parole fait en partie le charme de la voix, même qui chante. De là vient l'insipidité de certaines vocalises ; de là vient que tant d'opéras, pour la plupart italiens, où la voix chantait sans cesse, pour ne rien dire, ont péri. De là vient qu'à l'autre extrémité de la musique, dans les opéras de Wagner, la voix paraît inutile, si ce n'est fâcheuse, quand l'orchestre, qui d'ailleurs parle pour elle, empêche d'entendre ce qu'elle dit.

« Pourquoi est-il plus agréable d'entendre chanter un morceau que l'on connaît déjà, qu'un chant totalement inconnu? Est-ce parce que l'exécutant, lorsque l'auditeur connaît d'avance la mélodie, peut-être suivi plus facilement,

comme quelqu'un qui marche vers un but déterminé? » — C'est pour cela sans doute. C'est aussi parce qu'« il est doux d'approfondir les connaissances acquises » ; et de ressentir, aurait pu ajouter le philosophe, les émotions déjà senties.

« Seigneur, dit le chœur des vieillards à Perdiccan revenu, il est plus doux de retrouver ce qu'on aime que d'embrasser un nouveau-né. » L'une des lois essentielles de la musique est fondée sur cette douceur. Comme le héros de Victor Hugo, la musique est « une force qui va ». Mais elle est également une force qui revient. Elle est cela dans presque tous les genres et sous la plupart des formes. Canon ou fugue, variations ou romance à couplets, sonate, symphonie, et jusqu'au *leitmotiv* wagnérien, il n'est pas un de ces types, une de ces « catégories », qui ne conserve, quitte à l'y cacher, sous la variété des développements et des transformations, le principe de la reprise, de la répétition et du retour.

Ce qui tient le plus au cœur d'Aristote musicien, c'est la nature et la valeur morale de la musique. Avec ses contemporains et ses compa-

tristes, il n'admet pas que la musique existe pour elle-même et en soi. « Pourquoi les sensations auditives sont-elles les seules qui exercent une action morale ? Car la mélodie, même sans paroles, agit seule sur le sentiment, tandis que les couleurs, les odeurs et les saveurs n'ont point d'action semblable. » L'amour de la musique emporte ici l'auteur des *Problèmes* et le rend injuste. Passe pour les odeurs et les saveurs, pour le goût et l'odorat, ces deux sens dont il n'est point d'art. Mais les couleurs ont, comme les sons, leur dignité morale et leur vertu. Un tableau vaut une symphonie et l'*ethos* des Michel-Ange ou des Raphaël est égal à celui des Beethoven ou des Mozart.

Après avoir trop accordé à la musique, Aristote lui refuse trop. Il ne reconnaît de beauté morale que dans le rythme et dans la mélodie : « dans l'ordre successif des sons aigus et graves, non pas dans leur production simultanée ; la consonance n'a pas de caractère moral. » A cette dénégation, le génie moderne, par des siècles de chefs-d'œuvre, a répondu. Aussi bien Aristote lui-même, un peu plus loin, semble corriger ou restreindre son observation, si ce n'est la con-

tredire. Il ajoute en effet : « Nous prenons plaisir aux accords consonants parce que la consonance est une fusion d'éléments opposés, ayant entre eux un certain rapport. Or, un rapport proportionnel, c'est l'ordre, que nous avons déjà vu être conforme à notre nature. Au reste, une substance mélangée est plus agréable qu'une substance pure, surtout lorsqu'il y a pour la perception sensorielle une juste proportion entre les éléments opposés. » N'est-ce pas là, dans une certaine mesure, consacrer le caractère moral des consonances ? Que dis-je ! C'est peut-être prévoir celui des dissonances elles-mêmes ; c'est deviner l'*ethos* futur de l'harmonie tout entière et ces rapports entre les notes simultanées, dont la musique moderne devait enrichir son domaine, comme la musique antique avait borné le sien, ou peu s'en faut, aux rapports entre les notes successives.

Cette puissance morale dont la musique est douée, quelle en est la nature ? Suivant Aristote, c'est un charme d'apaisement : la *katharsis*, qui, loin de nous troubler, nous calme, « purge » notre âme et la réjouit. « On ne chante que lorsqu'on est joyeux, à moins qu'on

n'y soit amené par quelque nécessité. » Pour le coup, nous avons changé tout cela. Nous avons fait, trop peut-être, de cette nécessité vertu. Il nous plaît aujourd'hui que la musique exalte nos passions, qu'elle avive nos douleurs, et c'est pour elle aussi et par elle que « les plus désespérés sont les chants les plus beaux ».

Bienfait ou maléfice, on peut discuter la qualité, mais jamais on ne découvrira la cause de ce pouvoir mystérieux. Aristote, qui peut-être ne l'a pas mesuré tout entier, mais qui l'a proclamé, n'a pu le comprendre. « Pourquoi les rythmes et les successions mélodiques reflètent-ils des états d'âme? Est-ce parce qu'ils sont des mouvements, tout comme les actions? Or, la faculté d'agir est du domaine de l'éthique et forme le caractère moral. » Sans doute c'est là répondre, mais seulement à demi et comme de biais. Ainsi, derrière les problèmes que le philosophe a résolus, il en demeure un, le plus profond de tous, qu'il a posé seulement, et, pour Aristote lui-même, le dieu qu'il adorait est, par quelque endroit et dans son essence, demeuré le dieu inconnu.

IV

GLINKA

« Les Russes, écrivait Ségur, sont encore ce qu'on les fait ; plus libres un jour, ils seront eux-mêmes. » Le dix-huitième siècle et le commencement du dix-neuvième les avaient faits, en musique, Italiens et Français tour à tour, quand ce n'était pas ensemble. Glinka, le premier, les fit eux-mêmes. Les savants peuvent bien trouver à Glinka des précurseurs : Pachkievitch, Kartzeli, Titow, Matinsky, Fomine surtout, l'auteur du *Meunier* et d'*Annette*. Ils les citent, mais on les ignore, et le vrai, le glorieux fondateur de la musique russe est le musicien de la *Vie pour le tsar* et de *Russlan et Ludmilla*.

National et populaire, voilà le double signe dont il a marqué, je dirais volontiers sacré le génie de sa race, et depuis soixante ans la double empreinte se creuse toujours, au lieu de s'effacer.

La *Vie pour le tsar*, l'opéra russe par excellence, est peuple en tout et partout. On n'y trouve même pas la « princesse » aujourd'hui « lointaine », alors inévitable : celle qui s'appelait Elvire dans la *Muette* et, dans *Guillaume Tell*, Mathilde; Isabelle, Eudoxie, Marguerite, dans *Robert le Diable*, dans la *Juive* et dans les *Huguenots*. Le héros de la *Vie pour le tsar*, Ivan Soussanine, est un paysan, un vrai, et les nôtres — j'entends les personnages populaires de notre opéra français : le Napolitain Masaniello ou le Suisse Arnold — ont l'air de gentilshommes auprès de ce moujick, admirable de naturel et de vérité. La scène où le serf donne sa vie pour son maître est belle deux fois : de courage surhumain et d'humanité tremblante. Elle nous émeut également par l'héroïsme et par la bonhomie, par la volonté sublime et par la peur involontaire de mourir.

Glinka, dans son chef-d'œuvre, offre le premier exemple de cet échange ou de cette commu-

nion, demeurée chère à la musique russe, entre les derniers par l'esprit et les premiers, entre le génie d'un seul et l'instinct de tous. En prenant l'un d'eux pour modèle, le grand artiste a fait dans l'art la part des pauvres et reconnu leur droit à la beauté.

Autant que le sujet, les personnages et les sentiments, la musique même de la *Vie pour le tsar* est-elle réellement populaire? Elle ne l'est guère par les notes, ou par la lettre; mais par l'esprit elle l'est presque toujours, et profondément. On ne saurait trop rappeler à ce sujet les paroles d'un Russe, le prince Odoevsky : « Il est assez difficile, pour bien des personnes, de comprendre qu'une œuvre musicale peut ne pas renfermer une seule mélodie populaire et pourtant présenter une musique entièrement russe... Dans la *Vie pour le tsar*, Glinka n'a pris aux chants populaires que les premières notes du premier chœur, et cependant il nous semble que nous avons déjà entendu toutes ces mélodies, qu'elles nous sont chères et familières. Voilà justement en quoi consiste la tâche. Il ne s'agit pas de transporter dans son œuvre un chant populaire, mais de quelque chose de bien plus difficile : en le co-

piant, ou sans le copier, il faut refaire en soi le procédé suivant lequel, dans le courant des siècles, toute la musique populaire a été créée par ses auteurs inconnus (1). »

A cela d'abord le musicien de *la Vie pour le tsar* a merveilleusement réussi.

Et puis, ce qu'il a fait pour le peuple, c'est pour son peuple qu'il l'a fait. Il est venu parmi les siens, et les siens n'ont seulement l'ont connu, mais se sont connus par lui. Il a dit à ses frères : « Je ferai de vos chants la matière d'un art et d'une beauté qui sera vôtre. L'air que respire la Russie ne formera plus de sons étrangers, mais les sons, tristes ou joyeux, que rend la joie ou la tristesse russe elle-même. »

Des deux opéras de Glinka, l'un a pour sujet un épisode de l'histoire de Russie ; un poème de Pouchkine a fourni le livret de l'autre. Dans le dernier tableau de *la Vie pour le tsar*, un Russe verra toujours plus qu'un banal cortège d'opéra. Sur le seuil du Kremlin, au son des cloches, le tsar sauvé, que la foule acclame, s'incline devant le cadavre de son sauveur. Tous les

(1) Cité par M. Albert Soubies dans son excellente *Histoire de la musique en Russie*.

éléments de la beauté nationale se trouvent rassemblés ici. Le peuple, le maître et Dieu sont présents. Pas un degré ne manque à la hiérarchie sacrée; pas un trait à l'idéal, pas un rayon à l'apothéose de la patrie.

Dans la musique de Glinka, la terre elle-même, et les eaux, et le ciel russe ont commencé de chanter. *Ruslan et Ludmilla* renferme plusieurs admirables paysages d'Orient, de cet Orient qui pour les Russes est encore la patrie. Au début de la *Vie pour le tsar*, un jeune paysan, Sabinine, arrive sur la rivière, en chantant; et ce qu'il chante, c'est l'un des éléments, l'une des forces ou des grâces de la nature qu'ont su le mieux comprendre les écrivains et les artistes russes, le Tourguénef des *Eaux printanières* comme le Rimsky-Korsakof de la *Fille de neige*: c'est la beauté fluide et fraîche de l'eau.

Mais surtout je ne connais pas de plus magnifique nocturne que certain air de Ratmir, dans *Ruslan et Ludmilla*.

J'aime les soirs sereins et beaux, j'aime les soirs...

et la musique en a d'innombrables. Elle n'en a pas un qui, par la profondeur et par l'étendue,

l'emporte sur le soir russe, tombant du ciel sans fond sur la plaine sans fin.

Ainsi Glinka n'a pas représenté par les sons l'âme seule, mais l'aspect et le visage même de sa patrie. Et parce que ses chefs-d'œuvre sont russes comme peu de chefs-d'œuvre sont italiens, allemands ou français, il est le plus national, ou, comme on dit aujourd'hui, le plus « nationaliste » des grands musiciens.

V

CIMAROSA

Il naquit en 1749, d'un maçon et d'une blanchisseuse, dans la province de Naples, l'ancienne « Campanie heureuse », et sa patrie lui sied, je dirai même lui ressemble comme son nom, l'un des plus délicieux que porta jamais un musicien.

Sa personne aussi répondait à son génie. Elle avait quelque chose d'aimable et de copieux. Un peu gros, mais d'un embonpoint fleuri, il était rose de visage, avec de grands yeux expressifs, une bouche charnue et sensuelle, où les dents, très blanches, luisaient. Franc, généreux et jovial, il plaisait par la grâce et l'enjouement de

ses manières, autant que par l'esprit et la vivacité de ses œuvres. On assure même qu'il était modeste. Un jour qu'un peintre de ses amis le déclarait supérieur à Mozart : « Que diriez-vous, répliqua-t-il, si je vous mettais au-dessus de Raphaël ? » — Le peintre sans doute n'eût rien dit. — Enfin il semble bien que l'auteur du *Matrimonio segreto* ait mérité cette inscription, qui parut à ses funérailles : « *Ave et vale, anima dulcissima.* »

A sept ans, il perdit son père, tombé d'un échafaudage en travaillant au palais royal de Naples. Des moines du voisinage, que sa mère blanchissait, le firent entrer au Conservatoire de la Madonna di Loreto. Il y étudia l'orgue, le violon, le clavecin, le chant et la composition. Quand il en sortit, une certaine signora Ballante, qui lui voulait du bien, le prit pour gendre.

Il commença par faire jouer sur les théâtres d'Italie, en une quinzaine d'années, une cinquantaine d'opéras, bouffes pour la plupart. En 1787, Catherine II l'appela près d'elle. Il demeura cinq ans à Pétersbourg, ayant des grandes duchesses comme élèves et composant avec la même faci-

lité des opéras pour les vivants et des messes pour les morts.

Puis il souhaita de revoir le golfe divin. En passant par Vienne, il y donna, devant l'empereur, le *Matrimonio segreto*, qui fut bissé tout entier. Cela ne s'était pas vu, disent les historiens, depuis la première représentation de l'*Eunuque* de Térence.

Naples reçut avec transport le maître revenu, son chef-d'œuvre et les œuvres qui suivirent. Quand éclata la révolution de 1798, Cimarosa prit parti pour la « République parthénoépéenne » et composa même un hymne à sa gloire. La Restauration l'en punit de la prison. Mais des officiers russes qui servaient auprès du roi demandèrent sa grâce et, n'ayant pu l'obtenir, ils délivrèrent de leurs propres mains le grand artiste qui avait été l'hôte de leur patrie.

Il mourut peu de temps après à Venise, où il s'était retiré. Mille bruits en coururent à la honte de la reine Caroline, qu'on accusa de l'avoir fait empoisonner par vengeance. Mais d'abord il était revenu à la cause monarchique, ayant chanté le rétablissement du trône comme il en avait célébré la ruine. Et puis et surtout un rapport mé-

dical atteste qu'il succomba, plus vulgairement, à des « coliques bilieuses », le 11 janvier 1801.

Il a composé plusieurs opéras sérieux, dont le moins ignoré, *Orazi e Curiazi*, renferme quelques pages de récitatif et de chant qui ne sont pas indignes de Corneille. Mais Cimarosa demeure avant tout l'un des plus robustes en même temps que l'un des plus légers parmi les maîtres de la joie ; de cette *gioia bella* dont l'Italie fit si longtemps, avec sa gloire, un des modes sonores de la vie et de la beauté.

Au-dessous de Mozart (Mozart n'ayant à côté de lui personne), il est un des premiers au-dessous de lui. Représenté un an après la mort de Mozart et l'année même de la naissance de Rossini, le *Matrimonio segreto* occupe agréablement l'intervalle, ou l'interrègne. On y trouve beaucoup de l'esprit du *Barbier de Séville* et un peu de la sensibilité des *Noces de Figaro* ; « un peu » seulement, avec moins de plénitude et de profondeur. Oui, parent de Mozart ; parent, je n'ose dire pauvre, mais beaucoup moins riche, moins riche d'harmonie, d'orchestre et de mélodie même, Cimarosa fut ce que Mozart eût été, s'il était né italien.

Tout de même le *Matrimonio segreto* pourrait bien être, avec la *Serva padrona*, le *Barbier de Séville* et *Falstaff*, une des quatre maîtresses comédies musicales de l'Italie. Comédie d'intrigue d'abord, ou du moins d'action et de mouvement ; comédie de caractères aussi : de caractères bourgeois, comme celles de Molière, avec le rayon de poésie et le parfum d'idéal que, sur une comédie bourgeoise, la musique seule peut répandre. Enfin, comédie de famille. C'est le grand procédé classique, ainsi que l'a très bien remarqué M. Faguet à propos du *Jean-Gabriel Borkmann* d'Ibsen. « Voyez, disait-il, *Œdipe roi*, *Electre*, le *Roi Lear*, *Tartuffe*, les *Femmes savantes*, le *Père Goriot* : les drames sont dans les actions et réactions d'être humains étroitement serrés les uns contre les autres, par conséquent dans les relations familiales. Il y a un drame, au moins, dans chaque famille. » On y peut trouver aussi bien une comédie, et le Cimarosa du *Matrimonio segreto*, cent ans avant le Verdi de *Falstaff*, eut la gloire d'écrire en musique cette comédie-là.

Falstaff est vivant, et bien vivant, ne faisant que de naître. Mais quel directeur de théâtre, et,

s'il s'en trouvait un par hasard, quels chanteurs sauraient aujourd'hui rendre la vie au *Mariage secret*? Hélas! parmi les chefs-d'œuvre « immortels », combien ne le sont plus que de cette « immortalité de bibliothèque ou de musée » dont parle un penseur anglais, M. Balfour, et « qui fournit des matériaux aux critiques et aux historiens plutôt que de la jouissance à l'humanité! »

Cosa bella mortal passa, ma non d'Arte. Si le mot de Léonard est vrai de la musique ainsi que des autres arts, pourquoi donc, en musique, le faisons-nous trop souvent mentir? Pourquoi faut-il que tant de belles choses d'art passent, non pas sans doute par leur faute, mais par la nôtre, à nous qui les laissons passer?

VI

BEAUMARCHAIS

Il s'est vanté d'avoir « toujours chéri la musique sans inconstance et même sans infidélité. » Son père, ses sœurs la chérissaient comme lui. « Tonton » chantait, jouait de la harpe, et Marie-Julie mourut en fredonnant. « Musicien par occasion, » a-t-il dit de lui-même. On sait que toute occasion lui était bonne, et son talent, après son métier, le servit. Appelé d'abord comme horloger à Versailles, il y retourna comme harpiste et « grand fringueneur de guitare ». Bientôt il devint le professeur de Mesdames et l'ordonnateur de leurs concerts. Il composait la musique de saynètes et de parades

assez libres, « que les jolies femmes soutenaient fort bien dans le demi-jour d'un salon peu éclairé, le soir, après souper ». De son fameux voyage à Madrid, il avait rapporté bon nombre d'airs espagnols et le *Barbier de Séville* fut d'abord une comédie mêlée de chant, destinée au Théâtre-Italien.

Musicien d'opéra comique, il fut aussi poète d'opéra. Il a, dans la préface de *Tarare*, donné quelques bons préceptes; mais il y voulut joindre l'exemple, et cet exemple est déplorable. Le livret de *Tarare* est un modèle à la fois de platitude et de prétention. Le mot fameux : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante, » n'a jamais tourné plus qu'ici à la gloire de la musique. S'il est demeuré quelque chose de tout ce qu'a dit Beaumarchais dans *Tarare*, c'est parce que Salieri l'a chanté.

Mortel, qui que tu sois : prince, brahme ou soldat,
Hommel ta grandeur sur la terre
N'appartient pas à ton état ;
Elle est toute à ton caractère.

Voilà le sujet, ou le « point moral » de l'ou-

vrage. En voici le point dramatique ou l'argument :

Atar, roi d'Ormuz, est jaloux de Tarare, soldat à son service, que de récentes victoires ont illustré. Le roi fait enlever la femme de son fidèle serviteur, la vertueuse Astasie, rebelle à ses désirs amoureux. Instruit et secouru par l'eunuque Calpigi, Tarare se déguise en muet et pénètre dans les jardins du sérail. Atar l'y rencontre, sans le reconnaître, et pour se venger des refus d'Astasie, ordonne qu'elle soit livrée à cet esclave. Mais Astasie décide une suivante à prendre sa place en cette délicate rencontre. Tout se découvre et Tarare payerait de sa vie son audace, si le peuple, dont il est l'idole, ne le délivrait. Le méchant roi se tue et le brave général est proclamé à sa place.

Ce mélodrame a des dessous politiques, philosophiques et sociaux. Il abonde en allusions, en sentences où se retrouvent les idées, mais non l'esprit de Beaumarchais. Les indications même des personnages sont caractéristiques. Celle-ci n'est que plaisante : « Calpigi, chef des eunuques, chanteur sorti des chapelles d'Italie, homme sensible et gai. » D'autres sont plus

significatives et vont plus loin. Le roi, naturellement, est qualifié d' « homme féroce et sans frein ». Tarare au contraire est « révérend pour ses vertus ». Rien qu'à ces traits : « Un mécréant dévoré d'orgueil et d'ambition, » vous reconnaissez le grand prêtre. Dans le prologue de l'opéra, le chœur des ombres adresse à Brahma cette prière :

O bienfaisante déité,
Ne souffrez pas que rien altère
Notre touchante égalité,
Qu'un homme commande à son frère.

Voilà bien l'annonce ou la promesse de l'un au moins de nos principes immortels. Ce distique :

Va ! l'abus du pouvoir suprême
Finit toujours par l'ébranler

est un avertissement à la monarchie absolue, et le péril clérical est dénoncé dans les cinq vers qui suivent :

Pontifes, pontifes adroits,
Remuez le cœur de vos rois,

Quand les rois craignent,
Les brahmes règnent,
La tiare agrandit ses droits.

Après avoir assuré qu'il existe bon nombre de livrets d'opéra moins plats que celui de *Tarare*, notre spirituel confrère, M. André Hallays, ajoutait un jour : « C'est beaucoup dire. » Ce n'est peut-être pas dire assez.

Mais la préface vaut mieux. Elle renferme plus d'une vérité prise à Gluck et que Wagner un jour reprendra. Il y est surtout question de l'éternel problème, de cette association entre la musique et la poésie dont chaque siècle a changé la définition et le régime. Beaumarchais, encore une fois, pense là-dessus tout à fait à l'allemande. Il fixe, comme l'avait fait le musicien d'*Alceste*, comme celui de *Tristan* le fera, « le rang marqué » pour les différents arts « dans l'ordre du plaisir ». C'est « premièrement la pièce ou l'invention du sujet... puis la beauté du poème... puis le charme de la musique qui n'est qu'une expression nouvelle ajoutée au charme des vers ». Beaumarchais tient donc pour la primauté de la poésie ou de la parole. Quand il se

plaint que « le musicien orgueilleux domine le poète et prétende faire œuvre séparée », quand il reproche à notre opéra de « puer de musique » (*puzza di musica*), il emprunte la pensée et les expressions mêmes de Gluck. Lorsqu'il déclare les sujets imaginaires préférables aux sujets historiques, ou croit s'apercevoir que « les mœurs très civilisées sont trop méthodiques pour paraître théâtrales », il proclame d'avance la supériorité de la légende et de ce que le maître de Bayreuth appellera « le purement humain ».

Tout cela nous paraît banal, ou même poncif, depuis que Wagner nous l'a tant dit. N'oublions pas du moins que d'autres l'avaient dit avant Wagner et que parmi ceux-là plus d'un fut de chez nous.

Aussi bien les théories sont chose caduque et l'esthétique n'est que vanité. Le théâtre de Beaumarchais en devait bientôt faire l'expérience. Ni Mozart, ni Rossini, ces deux maîtres de la musique pure, n'auraient souscrit aux théories du librettiste de *Tarare*. Si les *Noces de Figaro* et le *Barbier de Séville* sont deux chefs-d'œuvre de l'opéra comme de la comédie, ils le sont assu-

rément selon l'esprit ou le génie de Beaumarchais ; mais ils le sont aussi contre ses doctrines et contre les règles mêmes qu'il s'était flatté d'établir.

VII

GARAT (1)

Il naquit en 1762, à Bordeaux, d'une famille basque. Une rue de Saint-Jean-de-Luz porte son nom et dans le village d'Ustaritz on voit encore la maison des Garat. Ils y étaient venus de Sare, du pays où passent en automne des milliers de palombes. Garat leur ressembla : il fut mélodieux comme elles et comme elles amoureux.

Sa mère était musicienne; sa nourrice l'était plus encore et quand elle le rendit à sa famille, on assure qu'ils arrivèrent tous les deux en chantant.

(1) *Garat*, par M. Paul Lafond, 1 vol. Calmann-Lévy, 1901.

Au collège de Bordeaux, puis de Barbezieux, il n'aima que la musique, et d'un amour dont il pensa mourir. Son père et son oncle durent l'aller chercher. Ils le ramenèrent, chacun le tenant à son tour sur son cheval, pareil à l'enfant de la ballade que tuèrent aussi des chants. On l'envoya dans le pays basque; la musique y défit le mal qu'elle avait fait et les mélodies euskariennes achevèrent de le guérir.

De retour à Bordeaux, « nuit et jour à tout venant », l'adolescent chantait. Oui, même la nuit, en plein air, et sous les arbres des allées, au clair de lune, les promeneurs s'assemblaient à sa voix.

Envoyé par son père à Paris, pour être avocat, il y devint artiste. A peine arrivé, il était célèbre et Marie-Antoinette faisait quérir en carrosse à six chevaux le virtuose de vingt ans. Il chanta devant elle, avec elle, et ce fut le commencement de sa prodigieuse carrière.

Il n'entra jamais au théâtre et l'un de nos plus grands chanteurs ne chanta qu'au concert et dans les salons. Les plus riches et les plus nobles se le disputaient. Le comte de Vaudreuil avait obtenu pour lui le titre de secrétaire du

comte d'Artois avec une pension de six mille livres et la reine, deux fois, paya ses dettes. Paris n'avait plus d'oreilles que pour Garat et pendant ces dernières années de la monarchie où l'on goûta mieux que jamais « la douceur de vivre », les chants de « l'Orphée de France » ne furent point étrangers à cette douceur.

On sait en quelle amertume bientôt elle se changea. La Terreur n'épargna point Garat. Réfugié à Rouen, il dut chanter par nécessité, lui qui n'avait encore chanté que par plaisir. Suspect, à juste titre, de royalisme, il fut emprisonné. Le neuf Thermidor le sauva. Après une tournée à l'étranger avec le violoniste Rode, il revint à Paris, et Paris aussitôt refit, encore plus éclatante, la fortune de son chanteur bien-aimé.

La vogue de Garat peut compter parmi les folies de cette époque folle entre toutes que fut le Directoire. Au concert ou dans le monde : à Feydeau, puis rue de Cléry ; chez Talma, chez Barras, comme jadis chez madame Vigée-Lebrun ou chez Grimod de la Reynière, on s'étouffait pour entendre Garat. Qu'il parût seulement dans un bal ; qu'au Vauxhall ou à l'Echi-

quier il dansât avec madame Talien, on s'écrasait rien que pour le voir. Prince du chant, il ne l'était pas moins de la mode, et sa tenue, ses manières, même ses manies : son zézayement ou son clignotement, faisait fureur.

Sous le Consulat, il règne encore. Bonaparte, dînant avec lui chez Lucien, le fait asseoir à sa gauche. Un autre soir, chez la marquise de Montesson, il lui redemande la romance :

Le jour se lève, amour m'inspire !
J'ai vu Chloé dans mon sommeil.

L'Empire lui fut moins favorable. Très vaniteux, Garat n'était pas moins fier. Une ou deux fois il le laissa paraître. Il était fidèle aussi, ne fût-ce que par reconnaissance, aux souvenirs du passé. Napoléon, qui pourtant l'avait décoré, finit par lui retirer son traitement de professeur au Conservatoire.

La Restauration le lui rendit. Il eût préféré sa jeunesse. Il vieillissait à regret, malade et seul, au coin de son feu, dans une bergère. Un jour qu'obstinément affublé d'un costume à l'ancienne mode il faisait quelques pas au bras d'un

ami sur le boulevard : « Les ingrats ! soupira-t-il. Il y a vingt ans, ils n'auraient pas passé près de moi sans remarquer que j'ai des bottes jaunes ! »

Il mourut le 1^{er} mars 1823, à soixante ans. Quelque temps avant sa mort, comme on lui demandait s'il chantait encore, il eut ce joli mot, d'un idéalisme résigné : « Cela m'est impossible ; mais ma mémoire chante en silence, et je n'ai jamais mieux chanté. »

Qui nous dira comme il chantait ?

Sa vie et son caractère, ses qualités et surtout ses travers ; sa dignité, sa fidélité politique et ses ridicules ; l'affectation de son langage et l'excentricité de sa mise, sa fatuité, son impertinence, enfin ses innombrables amours ; tout est connu de l'homme et du cabotin, mais rien ou presque rien de l'artiste que fut Garat.

Sans doute on sait qu'il avait une voix de baryton ténorisant, admirable d'étendue et d'agilité. Sa mémoire musicale est demeurée légendaire. On cite les noms, aujourd'hui comiques, des mélodies avec lesquelles il faisait pleurer. Deux au moins de celles qu'il a composées : *Pauvre Jacques* et *S'il était là*, nous toucheraient encore. Il fut, dit-on, plus qu'un virtuose

et qu'un chanteur de romances : l'admirable interprète, sous qui tant d'autres se sont formés, de Gluck et de Mozart. Un jour qu'il chantait avec une partenaire insensible le duo de *doña Anna* et de *don Ottavio* après la mort du Commandeur : « Quoi, madame, s'écria-t-il indigné, si froidement, quand le corps est là ! »

Ce n'est qu'un de ses mots. Une de ses notes nous en apprendrait mille fois davantage.

Mais quoi ! Musset l'a dit, pleurant une autre voix admirable qui venait de se taire :

De tant d'accords si doux d'un instrument divin,
Pas un faible soupir, pas un écho lointain !

Avec moins de poésie, un journaliste de Rouen écrivait, le lendemain d'un concert donné par Garat : « L'impression qu'ont éprouvée ceux qui ont entendu ce jeune virtuose est incommunicable à ceux qui en ont été privés. » Et cela fait de la silhouette d'un chanteur, même illustre, une de celles qu'il est le plus difficile et peut-être le plus vain de retracer.

VIII

DOMENICO SCARLATTI

Fils de l'illustre Alessandro, le fondateur de l'école napolitaine, Domenico Scarlatti fut, au dix-huitième siècle, le premier claveciniste de l'Italie. Aussi connu de nom que son père, il l'est plus que lui par ses œuvres. Tous les virtuoses le jouent et quelques artistes savent le jouer.

Né à Naples en 1685, à moins que ce ne soit en 1683, il mourut en 1757 à Naples, si ce n'est à Madrid. Comme son père et comme tous ses confrères d'alors, il commença par écrire des opéras. On garde au Conservatoire de Naples une partition d'*Irène*, œuvre commune de Scar-

latti et d'un nommé Pollarolo de Brescia. Elle ne comprend pas moins de cinquante-cinq morceaux (rien que des airs, à la mode du temps), sur lesquels trente-trois sont de Scarlatti.

Sa patrie, lorsque Hændel en fut l'hôte, l'opposa, non sans gloire, au colosse allemand. Sous les auspices du cardinal Ottoboni, le Saxon et le Napolitain en vinrent aux mains. Scarlatti fut déclaré vainqueur au clavecin ; à l'orgue, Hændel eut l'avantage. Loin de les diviser, l'émulation ne fit que les unir. Hændel, au dire d'un de ses biographes, se plut toujours à rappeler le mérite et la courtoisie de son adversaire, et Scarlatti, lorsqu'on vantait son talent d'organiste, ne manquait jamais de nommer Hændel, avec un grand signe de croix.

Musicien de théâtre, de chambre et d'église même, Scarlatti fut quatre ans maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome. Puis il partit pour Londres, d'où, par Lisbonne, il revint en son pays. Mais en 1729 la princesse de Naples ayant épousé l'infant d'Espagne, qui devait être Ferdinand VI, Scarlatti la suivit à Madrid. Il y vécut vingt-cinq ans et peut-être y est-il mort.

On ne sait rien de ce long séjour. Un demi-

siècle après, à Madrid également, un autre Italien, Boccherini, laissera du moins des traces de son passage : plusieurs œuvres sacrées, une *zarzuela* sur un livret du fameux *saynetero* don Ramon de la Cruz, et même — souvenirs plus vivants encore — quelques héritiers de son nom. Mais de la carrière espagnole de Scarlatti, rien, absolument rien n'est connu. Le pays, ou « le milieu », ne paraît pas avoir agi sur l'artiste. A peine si les notes rapides et répétées, dont il use souvent, donnent à certains de ses morceaux un air de boléro ou de séguedille. Une pièce du recueil édité par Hans de Bülow est datée de la résidence royale d'Aranjuez, et c'est une bourrée. Lié par des chaînes d'or, mais par des chaînes, Scarlatti fut l'hôte moins que le prisonnier de cette cour lugubre, de ces rois moroses et déments : un Philippe V, un Ferdinand VI, dont son heureux génie charma peut-être, sans les guérir, les ennuis et les fureurs.

Que de vie pourtant et que de joie, par ce mélodieux messenger, l'Italie envoyait à sa sœur plus sombre !

Dans la préface des Pièces pour le clavecin, de Rameau, M. Saint-Saëns a écrit : « La musi-

que des époques anciennes tire toute sa valeur de la forme, et la sensation, qui est parfois tout ou presque tout dans la musique moderne, n'est rien, ou presque rien, dans l'ancienne. » Cela est la vérité même, si peut-être ce n'est pas toute la vérité.

Exquise est la forme de Scarlatti : exquise de finesse, d'élégance et de netteté. Beaucoup moins ornée que celle de Couperin, elle est moins sèchement linéaire, plus moelleuse et plastique, pour ainsi dire, que n'est parfois celle de Rameau.

Cette forme est encore admirable de brièveté. Scarlatti possédait l'art dont un récent historien des maîtres du clavier a très bien dit : « Il consiste à fixer dans une courte figure sonore un court moment sentimental (1). » Aussi le grand claveciniste n'eut-il que peu de part à la formation de la sonate pour piano. Son œuvre, à cet égard, est loin d'égaler celle de Philippe-Emmanuel Bach. Elle est moins encore, comme le *Clavecin bien tempéré*, de Jean-Sébastien, l'un des sommets, ou plutôt la somme de la musique de

(1) M. Luigi-Alberto Villanis : *L'Arte del clavicembalo*. 1 vol., Torino, Fratelli Bocca, 1901.

clavier. Elle abonde et même elle consiste presque tout entière, non pas en miniatures, mais en raccourcis. Son caractère et sa qualité propre est la densité plus que l'étendue.

Formelle avant tout, plus que tout peut-être, cette musique a néanmoins son *éthos*, autrement dit sa beauté d'expression et de sentiment. Une âme, ou plutôt un esprit vit en elle, et c'est un esprit de joie.

Joie indéterminée, « joie sans cause », comme celles que chanta naguère un grand poète, mais qui n'a pas pour cela moins de réalité. Du sentiment en effet, ou de la passion, ce que la musique purement instrumentale ici comme partout nous révèle, ce n'est ni l'objet, ni le sujet : c'en est la nature et l'essence même.

Joie légère également, comparable à celle dont un Haydn nous anime, beaucoup plus qu'à celle dont nous enivre un Beethoven. De même que tout est court chez Scarlatti, presque tout y est vif. Et la vitesse fait la difficulté, l'une au moins des difficultés de sa musique. Il a des croisements de mains terribles. On rapporte qu'après avoir inventé cet « effet », il y renonça quand l'embonpoint, avec l'âge, fut venu. Les pianistes

regrettent souvent que Scarlatti n'ait pas engraisé plus jeune.

Est-ce la faute du clavecin et de sa sécheresse ? Faut-il croire qu'au rebours de l'ordinaire loi, l'organe a créé ici la fonction, ou plutôt qu'il l'a restreinte, et que l'instrument entrava le génie ? Ce génie allègre et pimpant ignore la tendresse ; il connaît peu la mélancolie, encore moins la contemplation et le rêve. Les *adagios*, les *andantes* même sont rares dans l'œuvre de Scarlatti. Vous y trouverez des « endroits forts », mais pas une page aussi sereine — j'allais dire auguste — que l'*Entretien des Muses* de notre Rameau.

L'esprit, je le répète, y domine. Bülow fait observer, dans la préface de son édition, que « l'humour et l'ironie apparaissent pour la première fois avec Scarlatti dans l'ordre de la création musicale ». Là-dessus, il nous renvoie et s'en rapporte à Schopenhauer. Celui-ci, paraît-il, a défini l'humour, « le sérieux caché sous la plaisanterie » ; et l'ironie la « plaisanterie cachée sous le sérieux ». Cela ne veut peut-être pas dire grand'chose ; il me semble du moins que cela est fort bien dit.

IX

HEGEL(1)

Il a dit de la musique des choses profondes et qui ne sont pas toutes inintelligibles.

Il a parlé des éléments divers de la musique : du rythme et de l'harmonie en termes obscurs, plus clairement de la mélodie et de la voix, et de l'orchestre avec originalité.

Seul peut-être il a signalé ce rapport singulier entre la forme des instruments et non seulement leur faculté, mais leur dignité expressive : « C'est la direction linéaire qui domine et qui produit les vrais instruments musicaux ; que ce

(1) *Esthétique*, traduction de M. Ch. Bénard. t. II (Paris, Germer Baillière).

soit une colonne d'air... comme dans les instruments à vent... ou une corde » tendue et vibrante « comme dans les instruments à cordes ». La forme superficielle ne donne « que des instruments d'un genre inférieur, comme les timbales, les cloches, les harmonicas. Il existe entre les sentiments intimes de l'âme et les sons linéaires une secrète sympathie qui fait que l'expression des sentiments simples et profonds exige la vibration des longueurs simples au lieu des surfaces unies ou arrondies. »

Instrument à vent, instrument à cordes aussi, la voix est donc l'instrument par excellence. « Elle est le son parfait. » Et parce qu'elle est le son que notre âme tire directement de notre corps, et de lui seul, notre âme n'a pas de plus proche et de plus fidèle interprète que la voix.

Avec tous les grands musiciens — Wagner compris — Hegel a proclamé que le premier et le dernier terme, ou plutôt l'être même de la musique est la mélodie. Supérieure aux autres éléments : à l'harmonie, à la mesure, au rythme, qui ne peuvent rien sans elle, elles s'unissent pourtant avec eux. Que dis-je, elle a besoin d'eux. La

mélodie « n'a d'autre moyen pour se réaliser, que les mouvements rythmiques et cadencés des sons dans leurs rapports essentiels et nécessaires. » Or tout cela n'est pas autre chose que le rythme, la mesure et l'harmonie. Mais, dans cette étroite union, la mélodie ne se sacrifie pas. Elle acquiert seulement la véritable indépendance, laquelle, dit très bien Hegel, « n'est point opposée à la loi ». Et c'est ici, dans l'ordre de la musique, la première conciliation qui s'opère entre la nécessité et la liberté.

Une autre est à la base de la « musique d'accompagnement », comme Hegel appelle la musique alliée à la poésie. Et cette alliance même, il la définit et la règle ainsi : « L'art (du musicien lyrique ou dramatique) consiste à se pénétrer du sens des mots, des situations ou des actions exprimées, et ensuite, par une inspiration intérieure, à trouver une expression pleine d'âme et à la développer musicalement. C'est ainsi qu'ont fait tous les grands compositeurs. Ils n'ajoutent rien d'étranger aux paroles. Mais on n'a pas pour cela à regretter le libre essor des sons. Nul obstacle ne trouble la marche et le cours de la composition, qui a ainsi une existence propre et

ne paraît pas avoir été faite simplement pour les paroles. »

On ne saurait mieux répartir les droits et les devoirs réciproques de la poésie et de la musique, et le problème qui depuis des siècles se pose entre le son et le verbe, ne reçut jamais de plus équitable et plus harmonieuse solution.

En pur idéaliste, Hegel est moins sensible au caractère qu'à la beauté. Il fait consister la mission et le bienfait de la musique dans l'apaisement, non dans l'exaltation de nous-mêmes. La musique doit modérer « à la fois les affections de l'âme et leur expression, si elle ne veut, comme une bacchante, être entraînée au bruit désordonné et au tumulte tourbillonnant des passions ou rester dans les déchirements du désespoir. Loin de là, dans les transports de la joie ou de la douleur, l'âme doit rester encore libre et heureuse dans les épanchements de la mélodie. » On reconnaît ici la doctrine apollinienne, celle de la *katharsis* ou de la délivrance de l'âme par la musique. Cherbuliez naguère l'a reprise en des pages ingénieuses de *l'Art et la Nature*, et Bettina, parlant musique à Goethe, appelait déjà l'accord de septième « l'accord libérateur ».

Mais c'est de la nature même de la musique que Hegel s'est fait, si j'ose dire, l'idée la plus idéale. Ici se présente et s'impose l'antinomie dernière en même temps que la suprême conciliation. Hegel a senti fortement le dualisme étrange qui mêle dans la musique « l'expression vive des sentiments les plus profonds de l'âme » à « la plus rigoureuse observation des lois de l'entendement. »

De ces deux extrêmes, qui non seulement se touchent, mais se fondent, Leibnitz, idéaliste aussi, mais d'une autre sorte, n'avait considéré que le dernier. Vous savez sa fameuse définition de la musique : « un exercice d'arithmétique inconscient. » Hegel, au contraire, sans rien ôter à la science ou à la raison, accorde beaucoup au sentiment. Il lui rend, dans la musique et sur elle, les droits que Leibnitz avait méconnus. Autant que la musique éclate aux esprits, et peut-être davantage, il estime qu'elle éclate aux âmes.

Il va plus loin encore. Pour lui, le caractère essentiel de la musique, c'est « d'exprimer l'âme en soi. » Elle l'exprime de la manière et je dirais, s'il n'y avait contradiction dans les termes,

par la matière la plus spirituelle : par le son. Le son est affranchi de la pesanteur et de l'étendue. Le son dépend du temps beaucoup plus que de l'espace : c'est par le temps surtout qu'il existe; c'est dans le temps qu'il se meut, invisible, impalpable et fugitif. Car, même dans le temps, le son, autrement dit la musique, ne fait que passer. « Au lieu de laisser l'élément sensible par lequel elle s'exprime se développer par lui-même, comme font les arts figuratifs; au lieu de lui donner une forme permanente, la musique anéantit cette forme et ne lui permet pas de revendiquer, en face de la pensée qu'elle exprime et de l'esprit auquel elle s'adresse, une existence indépendante et durable. »

Idéale par son élément ou sa forme spécifique, la musique l'est également au fond ou par le fond, car ce fond est l'âme même. Les arts plastiques tracent « des images extérieures dont le moi, comme personne intérieure, demeure distinct. » Ces images restent « des objets réels qui existent par eux-mêmes et à l'égard desquels nous ne sortons pas du rapport de contemplation. Dans la musique, au contraire, cette distinction disparaît. » *Kunst der Innerlichkeit*, « l'art de l'in-

térieur », a-t-on dit de la musique. Cette formule allemande résume l'esthétique musicale du grand idéaliste allemand. Pour un musicien, « s'absorber dans son sujet ce n'est pas le façonner extérieurement ; c'est, au contraire, rentrer en soi, s'enfoncer librement dans les profondeurs de l'âme. » L'objet de la musique est « le sentiment intérieur de l'âme privé de toute objectivité, la subjectivité la plus abstraite en soi... le moi dans sa simplicité, la personne sans autre contenu qu'elle-même. »

Quand le lecteur ne comprend plus l'écrivain et que l'écrivain ne s'entend plus lui-même, « alors c'est de la métaphysique. » J'ai peur que nous n'en soyons là. On ne sait pas très bien, même depuis Hegel, ce qu'est la musique. Ses ennemis — car elle en a — ne perdent pas une occasion d'en triompher. Mais ce n'est pas une raison pour la nier, comme ils font, ou seulement pour douter d'elle. Nous vivons, et savons-nous ce que c'est que la vie ?

X

MONTEVERDE

« *Questo grande liberale della musica.* » Un de ses compatriotes, M. Bonaventura, l'appelait récemment de ce beau nom. Monteverde en est deux fois digne. Joués d'abord chez les grands et pour eux seuls, suivant l'usage, ses opéras furent des premiers à paraître sur les théâtres publics, les premiers aussi, qui s'ouvrirent à Venise en 1636. Ce n'est pas tout. Epris de nouveauté, génie entreprenant, audacieux, Monteverde a beaucoup accru les facultés et comme les droits de son art. Il a travaillé, combattu pour l'extension de la musique et pour sa liberté.

On rapporte qu'un de nos sculpteurs disait

d'un confrère, auquel une grande infortune avait inspiré une grande œuvre : « Le beau mérite ! Quand on est malheureux ! » Monteverde eut ce mérite aussi. Il connut la douleur et de sa douleur il fit de la beauté.

Pendant qu'il composait *Orphée*, sa femme, sa bien-aimée Claudia, languissait. Elle mourut, et pareil à son héros, « *sconsolato cantor*, » l'époux ne voulut point être consolé. Puis il écrivit *Ariane*, encore une plainte d'amour, et si déchirante, que dans l'immense théâtre six mille auditeurs éclatèrent en sanglots.

La gloire même, les honneurs du moins, lui furent incommodes et sa charge de musicien de cour pesa lourdement sur lui. Dès l'enfance, il eut pour protecteur et pour tyran, presque pour bourreau, Vincent I^{er} de Gonzague, duc de Mantoue ; prince étrange et magnifique, savant, artiste, voluptueux et fantasque, l'hôte de Rubens et le disciple de Galilée, qui donnait volontiers un de ses domaines pour une madone du Sanzio. Son admiration pour Monteverde était sans bornes et sans pitié. Il exigeait de son maître de chapelle, outre une production incessante, l'ordonnance et la direction de fêtes innom-

brables. L'artiste s'épuisait à ce travail, dont il ne pouvait pas vivre — car on le payait mal — et dont il pensa mourir. Il se réfugiait parfois à Crémone, chez son père, qui le voyait arriver malade et vêtu misérablement. (*poco ben vestito*), avec deux enfants orphelins.

En 1612, la mort de son « bienfaiteur » lui rendit la liberté. Il avait quarante-cinq ans. Il partit pour Venise, où la Seigneurie lui confia la maîtrise de Saint-Marc. Il la conserva trente années. Après la peste de 1630, il entra dans les ordres, car il était pieux, mais sans pour cela renoncer au théâtre. Il écrivit encore des opéras : les *Noces d'Enée et de Lavinie*, le *Retour d'Ulysse*, le *Couronnement de Poppée*, et mourut en 1643, à soixante-seize ans, laissant le souvenir d'une belle âme et d'un beau génie.

Son œuvre a quelque chose de commun avec celle des premiers florentins, les Peri et les Caccini, mais on y trouve aussi quelque chose de plus.

L'esprit de la Renaissance l'inspire et s'y montre comme partout sous deux aspects : l'un est l'individualisme, qui se trahit en musique par la monodie ; l'autre est l'amour de l'antiquité.

Le musicien d'*Ariane* et d'*Orphée* n'emprunte pas seulement aux anciens des sujets et des héros : il a le souci passionné de l'idéal antique. Il le cherche avidement, non dans les œuvres, car elles ont péri, mais dans la doctrine, qui subsiste. Nous tenons de lui-même que pour écrire la plainte d'*Ariane*, pour exprimer la douleur selon la nature et la vérité, il n'eut d'autre maître que Platon. Dans la scène finale d'*Orphée*, quand l'épouse est de nouveau ravie à l'imprudent époux, Apollon paraît et tient ce langage à son favori : « Tu as trop joui de ta joie ; maintenant tu pleures trop ta misère. Si tu veux goûter l'éternelle vie, suis-moi ; le ciel t'invite. — Mais, » demande Orphée, comme interrogera Siegmund un jour, « n'y verrai-je plus les doux rayons de mon Eurydice chérie ? — Dans le soleil et les étoiles, ses beaux semblants (*le sue sembianze belle*) te seront rendus. » Puis le poète et le dieu montent au ciel ensemble, et dans cette image ou ce symbole du sentiment qui s'élève et se purifie, on retrouve encore l'idéal platonicien de l'amour.

Quant à la monodie florentine, Monteverde continue de la pratiquer ; mais elle ne lui suffit déjà plus. Esclaves de la déclamation, les Caccini

et les Peri ne s'attachaient qu'à la parole. Monteverde la dépasse ou la traverse. Derrière la lettre il atteint l'esprit. On peut dire de lui qu'il a, par plus de musique, exprimé plus de passion et des passions plus nombreuses. Il a découvert de nouveaux rapports, plus étroits et plus profonds, entre le son et l'âme, entre les belles forces du son et les belles forces de l'âme, comme disait naguère, en définissant notre art, un philosophe musicien (1).

Au surcroît de l'idéal le surcroît de la forme a répondu. Monteverde a beaucoup enrichi le style de l'opéra. Les chœurs se multiplient en son œuvre et du récitatif continu la mélodie commence à se dégager. Il inventa le *tremolo*, dont la puissance, après trois siècles, dure toujours, puisque Wagner en a lui-même obtenu de pathétiques et vraiment sublimes effets.

Dans l'ordre de l'harmonie, « le grand libéral » osa plus encore et quand il employa — le premier dit-on — les accords de septième et de neuvième sans préparation, la critique les traita, comme elle le devait, de « choses difformes, contraires à

(1) Ch. Lévêque.

la nature de l'harmonie et à l'objet même de la musique, lequel n'est que de charmer. »

Monteverde enfin nous apparaît aujourd'hui comme le créateur de l'orchestre dramatique. Il ajoute non seulement au nombre, mais au rôle, au caractère, à l'*éthos* des instruments. Il assigne à tel individu ou à tel groupe : violes ou violons, orgues ou harpes, cornets ou trombones, l'accompagnement d'un personnage ou l'expression d'un sentiment. Et s'il est vrai, comme on l'a dit souvent et comme il faut le croire, que le timbre est la couleur des sons, le premier des grands coloristes de la musique fut Monteverde le Vénitien.

XI

ALFRED DE MUSSET

De nos trois grands lyriques, il n'est pas le plus musical. Par l'harmonie et la mélodie, à condition de ne pas trop serrer le sens des mots, Lamartine l'est davantage. Hugo l'est beaucoup plus encore. Il l'est par le rythme et par l'orchestration : entendez ici — je cite M. Brunetière — « les harmonies qui amplifient, qui diversifient, qui soutiennent, qui renforcent, qui élargissent jusqu'à l'infini le thème initial du chant intérieur... A vrai dire, il n'y a presque pas un des effets que notre sensibilité demande à la musique, dont nous ne trouvions l'équivalent ou l'analogue dans l'œuvre de Victor Hugo. »

Mais, plus que Victor Hugo et plus que Lamartine, Musset a été musicien ; mieux que l'un et que l'autre, il a compris, senti la musique et il l'a aimée.

Il ne la savait pas. « J'en atteste, a-t-il écrit lui-même, j'en atteste le ciel et tous ceux qui m'ont entendu jouer du piano... Je ne suis pas capable de dire si mademoiselle Pauline Garcia va de *sol* en *mi* et de *fa* en *ré*, si sa voix est un *mezzo-soprano* ou un *contralto*, par la bonne raison que je ne me connais pas à ces sortes de choses et que je me tromperais probablement. »

Mais il ne se trompait pas en saluant chez la jeune fille le génie ressuscité de sa sœur. Il a célébré l'une et l'autre : celle qui venait de mourir, en des stances fameuses ; en quelques pages des *Mélanges*, exquises et peu connues, celle dont les cheveux blancs couronnent aujourd'hui « l'avenir plein d'années » que le poète lui prédit autrefois.

Après Ninette et comme elle, aussi bien sinon de même, Pauline fut d'abord Desdemona. Musset avait qualité pour l'admirer dans un rôle, dans une scène au moins dont il avait défini magnifiquement la beauté.

Elle chanta cet air qu'une fièvre brûlante
Arrache, comme un triste et profond souvenir,
D'un cœur plein de jeunesse et qui se sent mourir ;
Cet air qu'en s'endormant Desdemona tremblante,
Posant sur son chevet son front chargé d'ennuis,
Comme un dernier sanglot soupire au sein des nuits.

Voilà le sentiment ou l'*éthos* de l'immortelle
romance.

La terreur brise, étend, précipite les sons.

En voilà le progrès et le *crescendo*. Voilà le redoublement des trois strophes. Brisées, étendues, précipitées par la terreur, voilà les syncopes haletantes et les tragiques vocalises.

Est-ce un pêcheur qui chante, est-ce le vent qui passe ?
Ecoute, moribonde, il n'est pire douleur
Qu'un souvenir heureux dans un jour de malheur.

Voilà même le dehors, ou le décor, et comme l'atmosphère de la scène sublime. « *Nessun maggior dolore* » chante le gondolier, et son chant est plus poignant encore que celui de la jeune patricienne. Il est dramatique, il est mélodieux ;

enfin et surtout il est populaire, et cela le fait aussi vrai qu'il est beau. C'est bien ainsi, portées par des mélopées incertaines et plaintives, que dans Venise, la nuit, les paroles de Dante ou du Tasse flottent et traînent sur les eaux. Et qu'il y ait entre les premières mesures de l'humble *canzone* et le début de la noble romance une ressemblance, une sympathie mystérieuse, cela encore est admirable, comme si la ville même, « la cité dolente », partageait l'angoisse de son enfant.

Tout cela, Musset l'a compris, et pour transcrire ou transporter de telles beautés de l'ordre de la musique dans celui de la poésie, il fallait un poète-musicien.

Aussi bien que de deux grandes cantatrices et de quelques pages immortelles, Musset a su parler d'une forme ou d'un genre musical. Succédant à Dupaty, le librettiste des *Voitures versées* et autres menus ouvrages, il a vanté, dans son discours de réception académique, « l'honnêteté, le bon sens » de ces « pièces gracieuses, à demi-écrites, à demi-chantées, qui ont égayé le moment le plus sévère et peut-être le plus grand de notre histoire. » Il a même, par de fines raisons, justi-

fié le mélange ou l'alternance de la parole et du chant qui fait l'un des principaux caractères de l'opéra-comique. Il a fixé le « moment précis où l'action peut s'arrêter et où la passion, le sentiment pur peuvent se montrer et se développer .. Tant que l'acteur parle, l'action marche, ou du moins peut marcher. Mais dès qu'il chante, il est clair qu'elle s'arrête. » — Cela d'ailleurs est trop absolu : l'action — j'entends l'action intérieure ou passionnelle — peut « marcher » en musique. Mais ce qui suit est la vérité même : « La mélodie s'empare du sentiment ; elle l'isole. Soit qu'elle le concentre, soit qu'elle le développe largement, elle en tire l'accent suprême. Tantôt lui prêtant une vérité plus frappante que la parole, tantôt l'entourant d'un nuage aussi léger que la pensée, elle le précipite ou l'enlève, parfois même elle le détourne, puis le ramène au thème favori comme pour forcer l'esprit à se souvenir jusqu'à ce que la muse s'envole et rende à l'action passagère la place qu'elle a semée de fleurs. »

Il n'est pas jusqu'à la musique même, la musique en soi, dont le poète n'ait écrit des choses mémorables. Il a vivement — et justement — relevé cette opinion de Diderot (dans le *Neveu de*

Rameau), « que la musique n'est que la déclamation exagérée, en sorte que, si l'on comparait la déclamation à une ligne droite, à un thyrses, je suppose, la musique tournerait à l'entour en l'enveloppant à peu près comme un pampre ou une branche de lierre. »

A cette « ingénieuse absurdité » Musset a répondu en deux mots, qui vont loin : « La déclamation c'est la parole, et la musique c'est la pensée pure. » On ne saurait dire mieux.

Lui-même, ailleurs, n'a pas moins bien dit :

Douce langue du cœur, la seule où la pensée,
Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,
Passe en gardant son voile et sans craindre les yeux.

Où, la musique est la pensée pure, mais elle est la pensée voilée aussi, et tous les philosophes et tous les métaphysiciens, avec leurs définitions, n'exprimeront jamais, comme a fait le poète en trois vers, ce que la musique a de moins précis que la parole, et de plus profond.

XII

CALDARA

Ne parlons pas, ou parlons à peine du musicien, car on sait peu de chose de lui. Ne parlons que de sa musique. Et encore ! D'une seule mélodie, de quelques notes, mais si belles, que parmi les maîtres il est impossible de ne pas nommer cet inconnu.

Il naquit à Venise en 1670, à moins que ce ne soit en 1678. Longtemps simple chanteur à Saint-Marc, puis maître de chapelle de l'empereur Charles VI, il mourut à Venise peut-être, peut-être à Vienne ; en 1736, assurent les uns, selon les autres en 1763. Mais qu'importent les vingt ans qu'on lui refuse ou qu'on lui donne, et

les vingt-neuf oratorios, les soixante-six opéras ou sérénades qu'on lui attribue ? Pour son génie et pour sa gloire, il a suffi d'une heure et d'un chant.

Come raggio di sol mite e sereno
Sovra placidi flutti si riposa,
Mentre del mar nel profondo seno
Sta la tempesta ascosa ;
Cosi riso talor gaio e pacato,
Di contento, di gioia un labbro infiora,
Mentre nel suo segreto il cor piagato
S'angoscia e si martora.

« Comme un rayon de soleil doux et serein — Sur les flots tranquilles repose — Pendant que la mer en son sein profond — Garde la tempête cachée ;
» Ainsi le rire parfois — De contentement et de joie fleurit la lèvre, — Mais dans le secret de lui-même le cœur blessé — Souffre l'angoisse et le martyre (1). »

Voilà les paroles de ce chant. Mais le chant même, quelles paroles en diront la beauté ? Ah !

(1) Cette pièce — avec deux autres — de Caldara, se trouve dans les : *Arie antiche, raccolte per cura di A. Parisotti* ; chez Ricordi, Milan.

qu'il est malaisé, peut-être, hélas ! inutile, d'essayer de décrire les sons, plus indescritibles que les formes et les couleurs !

Sur des accords égaux, réguliers, une mélodie se pose. Les accords font plus que la soutenir. Ils n'en sont pas l'accompagnement extérieur, encore moins étranger, mais comme l'efflorescence harmonique, ou le parfum. Changeant sans cesse, ils la font sans cesse changer. Telle note prend par eux un sens, une valeur inattendue et que sans eux elle ne posséderait pas.

Et la mélodie même, la mélodie seule est d'une étrange beauté.

Elle ne porte pas les signes ordinaires de la pure mélodie italienne. Elle ne module pas de la tonique à la dominante ; elle évite la cadence parfaite et vers une fin mystérieuse elle va par d'obliques chemins.

Elle ne suit pas davantage le rythme ou la coupe classique. Elle réunit les deux strophes de la poésie : le paysage et l'état d'âme qui lui ressemble, en une seule phrase musicale. Et de cette période unique les deux parties ou les deux termes se rappellent l'un l'autre, mais ne se répètent point. Ainsi l'analogie ne va pas jus-

qu'à l'identité et la liberté n'est pas sacrifiée à la symétrie.

L'ardente et sombre cantilène se meut dans un espace étroit. L'intensité des sons, et non leur nombre, leur vitesse ou leur écart, lui donne la puissance et la grandeur. Elle ne se déploie ni ne s'emporte ; au contraire elle se concentre, elle s'enferme, et de mesure en mesure, presque de note en note, elle appuie davantage et pèse plus lourd. Loin de s'épancher, de *sfogarsi*, elle se resserre et se ramasse. C'est un chant tragique, mais tout intérieur, et de tels chants sont rares en cet art italien dont on a très bien dit qu'il est « si fort en possession de la vie et toujours jeté au milieu des choses. »

Une pareille mélodie est vraiment une source immortelle de beauté. Wagner l'aurait qualifiée d'*Urmelodie* et, dans l'ordre des formes ou des idées musicales, Goethe l'eût rangée parmi « les Mères ».

Aussi bien je sais, en notre siècle, deux autres chants qui peut-être viennent de celui-là.

L'un, de Wagner, s'appelle *Rêves*. C'est une étude pour *Tristan et Yseult*, pour le voluptueux et poignant nocturne du second acte. Avec le

sérieux et le calme effrayant, ce *lied* a le mouvement, le rythme, les fortes et chaudes harmonies de la *canzone* vénitienne. Wagner écrivit à Venise une grande partie de *Tristan*. Vers lui sans doute un jour la même plainte s'était élevée de la lagune, où le même soleil jouait sur les mêmes flots.

De ce chant enfin l'écho semble vibrer encore dans la pathétique élégie, composée naguère par M. Fauré sur des paroles italiennes : *Levati, sol, che la luna è levata*. La douleur s'y détend et s'y apaise, mais c'est pourtant comme un dernier soupir de la même douleur...

Hier, sur la mer immobile, le grand soleil d'été faisait des moires d'azur. Alors je me suis souvenu du vieux chant de Venise et des deux autres qui lui ressemblent. J'ai retrouvé le long sillage de beauté qu'ils avaient laissé dans ma mémoire et j'ai tracé cette silhouette de musique plutôt que de musicien.

Au bord de la mer, juin 1902.

XIII

KUHNNAU

C'est un robuste, un grave, un grand Allemand.

Allemand pur (*echtdeutsch*), il fut, à la fin du dix-septième siècle et dans les premières années du siècle suivant, un de ceux qui voulurent et firent l'Allemagne allemande. La guerre de Trente Ans l'avait laissée meurtrie et presque morte. L'art italien était venu à elle comme pour la consoler et la guérir, en réalité pour achever de la perdre par ses enchantements. Kuhnau sentit le péril et ranima le génie de sa race contre le génie étranger.

A la musique italienne le théâtre et jusqu'à

l'église allemande s'étaient donnés. Il fallait défendre la patrie, alors même qu'elle ne voulait point être défendue. Ecrivain et compositeur, Kuhnau la défendit avec toutes ses armes. Son roman comique, le *Charlatan musicien* (*Der Musikalische Quacksalber*, 1700), est à la fois la satire de l'italianisme régnant, l'épopée ridicule d'un méchant virtuose affublé d'un pseudonyme italien, et le portrait idéal de l'artiste véritable, inspiré, savant et vertueux, en un mot du *kapellmeister* allemand, le seul qui doive passer un jour des chapelles de la terre à la « chapelle de notre Seigneur Dieu. »

L'art de Kuhnau n'est qu'à son pays, comme son cœur. Il touche à deux génies allemands entre tous : à Beethoven quelquefois et de loin ; de près, et plus souvent, à Jean-Sébastien Bach. Titulaire avant celui-ci de l'office de *cantor* à Saint-Thomas de Leipzig, Kuhnau précède Bach et l'annonce. Ses *Suites* peuvent partager avec le *Clavecin bien tempéré* l'épreuve d'une lecture quotidienne, et la soutenir. Elles méritent d'entrer aussi dans le bréviaire d'un pianiste qui serait un musicien. Plus courtes que les pièces de Bach, et moins riches, elles ont parfois autant de force.

On dirait des « pensées » ou des « maximes » sonores, pleines de sens, de raison et de beauté.

Mais l'importance du maître et son titre le plus glorieux sont ailleurs.

Kuhnau passe pour avoir écrit (en 1695) la première sonate de piano. Elle figure après les *Suites*, et l'auteur la présente en ces termes, qui nous renseignent sur les origines du genre : « J'ai ajouté une sonate, qui pourra plaire aux amateurs. Pourquoi n'essayerait-on pas de cette forme-là pour le clavier, comme on a fait pour les autres instruments ? »

Il essaya donc, et si bien, que treize autres sonates suivirent. Sept portent ce titre : *Frische Klavier Früchte* (en français littéral et moins euphonique : « Fruits frais du clavier »). Les six dernières sont une « Représentation musicale de quelques histoires de la Bible. »

Ainsi le vieux maître allemand est d'abord un des pères spirituels de la musique pure. De la « suite », qui n'était qu'une série de danses, il a fait un cycle de pensées ; d'une action corporelle, une action de l'esprit et de l'âme.

Action restreinte sans doute et comme primitive encore. On trouve chez Kuhnau, jeunes et

vraiment fraîches, pour ne pas dire un peu vertes, les grandes formes scholastiques que le génie de Bach viendra bientôt mûrir. La fugue y ébauche déjà cette agrégation progressive et ce renforcement régulier qui donne à l'idée musicale toute son étendue avec toute sa profondeur.

Kuhnau a des chorals admirables ; je parle des chorals figurés, où règne une voix d'en haut sur des voix inférieures et dociles ; où ces voix incertaines, ignorantes et qui souffrent, semblent obéir à la voix qui sait, qui veut et qui console. Le « choral » a des sens divers et contient plus d'un symbole : soit qu'il exprime la subordination de nos facultés à l'une d'elles, qui les résume, ou de nos passions à la volonté qui les domine ; soit qu'il offre l'image, non plus individuelle, mais collective ou religieuse, d'une foule qu'un chef ou qu'un prêtre conduit. Et le choral de Kuhnau fut, avant celui de Bach, la représentation magnifique de cette hiérarchie tantôt intérieure, tantôt sociale et sacrée, de cet ordre purement idéal et tout allemand.

Enfin Kuhnau, l'un des premiers, a composé pour le clavier de la « musique à programme »

ou « à sujet ». Il en existait avant lui, mais de moins belle et surtout de moins musicale. Dans la préface de ses sonates bibliques, il a rappelé le souvenir de la statue de Memnon, que faisait chanter le soleil. Ainsi, dit-il à peu près, des récits de l'Esprit Saint il a voulu tirer des sons nouveaux.

La musique peut imiter les objets et les sentiments, les phénomènes de la nature et ceux de l'âme. Inégales en valeur esthétique, les deux imitations furent pratiquées par Kuhnau.

Dans le *Combat de David contre Goliath*, il a figuré par le mouvement et le rythme la marche et l'attaque du héros ; le jet de la pierre par un trait ; par des gammes qui s'écroulent et semblent s'étaler au loin, la chute monstrueuse du géant. Ailleurs (*Gédéon sauveur d'Israël*), une basse répétée et roulante ne représente pas mal ce fameux bris des lampes qui fit l'effroi des Madianites et la victoire des Hébreux ; ailleurs encore une musique à dessein laborieuse et qui peine, essaye de peindre le servage de Jacob et ses longs travaux, dont Rachel fut le prix.

Voilà pour l'imitation matérielle, qui n'est rien, ou peu de chose. Mais Kuhnau fut un

maître aussi de l'expression morale et par là surtout il est grand. Deux au moins de ses « histoires bibliques » : *Saül guéri par David* et *Maladie et guérison d'Ezékias*, sont des chefs-d'œuvre à la fois de musique descriptive et de musique seulement. Des « états d'âme » fort simples, mais non moins pathétiques : un trouble affreux que suit une paix profonde, la souffrance changée en joie et la prière devenant action de grâces, en un mot les sujets les plus intérieurs et les plus musicaux sont ici le plus musicalement traités.

Musique littéraire, dira-t-on. Non pas : musique humaine, et qu'un jour le plus grand des musiciens purs ne réprouvera point. On sait par les carnets de conversation de Beethoven, que le maître, parlant de ses œuvres, parlait souvent aussi de l'idée poétique (*poetische Idee*) qu'il y avait mise ou cachée. « Puisque vous vous sentez bien, lui dit un jour Schindler, nous pourrions faire un peu de poésie (*etwas poetisiren*) à propos du trio en *si*. » Et comme Schindler encore l'interrogeait sur le sens de deux de ses sonates, l'une en *ré*, l'autre en *fa* mineur (*Appassionata*) : « Lisez, répondit-il, la *Tempête* de Shakespeare. »

Ainsi Beethoven admettait qu'il existe dans la musique autre chose que la musique même. Il voulait seulement que ce fût quelque chose de l'âme. Et voilà justement ce qui se trouve déjà dans la musique — même imitative — de Kuhnau.

Un de nos confrères anglais, M. Shedlock, a distingué finement la « practical » et la « poetical basis » de l'œuvre musicale. La première étant la forme ou le genre, la seconde serait plutôt la pensée ou le sentiment. L'auteur de la plus ancienne sonate pour piano et des sonates bibliques excella dans l'un et dans l'autre ordre : il est deux fois digne d'un éternel souvenir.

XIV

ORPHÉONS, HARMONIES ET FANFARES

Saint-Sébastien, 15 septembre 1902.

Je n'oublierai pas vos silhouettes mouvantes et sonores, vos airs doux et modestes avant l'épreuve, triomphants ou furieux après, braves gens qui durant deux journées avez joué, chanté devant nous de mauvaise musique toujours, quelquefois en bons musiciens.

Je vous revois tous, en ce lieu de joie et de fête, dans le clair décor de la ville délicieuse où la présence d'une reine et d'une mère admirable met chaque été quelque chose de grave, et celle d'un enfant-roi quelque chose de charmant.

Ils sont venus d'Espagne et de France : Espagnols du Nord et Français du Sud, tous méridionaux en somme et tous latins. Dès l'aube on les entend, on les voit passer derrière les lourdes bannières de velours et d'or, dont les couronnes de médailles, pareilles à des chapeaux chinois, sonnent au vent et brillent au soleil.

Voici les « Cadets de Gascogne » : l'excellent orphéon de Bordeaux et celui, très médiocre, de Toulouse ; puis les « Enfants » de Nérac et ceux de Meurville, et la Chorale Fezensacaise et la Lyre de Casteljaloux. Mais les Basques sont le plus grand nombre : ceux des « Provinces », comme on dit au delà des monts, et ceux de chez nous ; les gars de la Soule et du Labourd, les bérets ennemis de Mauléon et de Saint-Jean-de Luz, les fils de la montagne contre ceux de l'Océan.

Passent maintenant les étendards de Biscaye, de Navarre et de Guipuzcoa. Salut à Bilbao, à Tolosa, mais surtout gloire à toi, « sombre Pampeune », qui ce soir triompheras !

A travers la ville sonnante, les pas redoublés se mêlent aux « pots-pourris » ; les « sélections » et les « fantaisies » se répondent ; l'hymne espagnol forme avec notre *Marseillaise* des contre-

points imprévus. Et toujours les bruyantes cohortes se hâtent vers les salles où nous devons les juger, et dont les noms seuls : *Bellas-Artes* ou *Jai-Jalai* (en basque : *Fête joyeuse*), ont quelque chose d'éclatant.

Un orchestre d'harmonie ou de fanfare, vous le savez, n'est que de bois et de métal. De toutes les matières que la nature fournit à la beauté sonore, la plus sensible et la plus chantante : les cordes, manque ici. « N'est-il pas étrange, dit un personnage de Shakespeare, que des boyaux de mouton puissent exalter ainsi notre âme ! » Sans leur secours même, la musique sait y réussir encore. Dans une classe d'instruments qui furent longtemps méprisés, le progrès moderne est considérable. Le piston, l'affreux piston, règne hélas ! toujours, mais ne gouverne plus. La sonorité générale a fini par s'adoucir et se fondre. Des individus nouveaux ont paru, des « familles » d'élite se sont formées, et, quand les saxophones s'unissent, on croit parfois entendre la voix des violoncelles puissants et doux.

Entre toutes les voix humaines, les voix espagnoles nous ont le plus charmé. Le dernier soir vit le concours d'honneur et le suprême

combat. « *Lucha titanica !* » hurlait don Florencio, un enragé petit prêtre de Navarre. Bordeaux montra plus de style, avec une belle tenue française et des solistes supérieurs à tous les autres. Tolosa nous toucha davantage et, dans le *Super flumina* de M. Laurent de Rillé, certaine mélodie d'Orient, modulée par un ténor à voix de muezzin, fut tout près de nous attendrir. Mais par la fermeté du rythme, la franchise des attaques et la plénitude des sons, par la jeunesse et la flamme, par le cœur et par la vie, Pampelune emporta la victoire.

Alors ce fut extraordinaire. Une double acclamation retentit, de triomphe et de colère, et tandis que sur la scène Pampelune embrassait Bordeaux, dans la salle, Bilbao, se levant tout entier, fit pleuvoir sur nous les huées, les injures et les bérêts d'écarlate. Autour de la table où s'amoncelaient ces fleurs éclatantes, nous avions l'air des convives de Néron, étouffés sous les roses. Je crois qu'un de nous se retira, craignant de plus rudes projectiles. Un autre se tenait debout, les bras croisés, et, dans une attitude à la Mirabeau, semblait défier la mort.

Nous l'aurions soufferte pour la justice encore

plus que pour la beauté. Je m'explique. Au cours de ce festival, telle exécution put faire plaisir ; à part deux ou trois morceaux, toute la musique exécutée fit horreur. Le répertoire, voilà le vice fondamental des orphéons, de cette institution qu'un intérêt supérieur, aujourd'hui fort écouté : celui du peuple, commande ou de réformer, ou de détruire. Dans cette œuvre double et qui reste encore, je le reconnais, de moralité publique, il ne s'agit de rien moins que de réintégrer l'autre élément, nécessaire aussi mais disparu : la beauté.

Vous ne sauriez imaginer la laideur, la vulgarité, misérable et prétentieuse tour à tour, des pièces vocales et symphoniques entendues pendant ces deux journées. Qui parlera dignement des maîtres du genre et de leurs produits ? de l'ouverture : *France*, de Buot ; de Paillard et de sa *Voix des Sapins*, et de vos *Naufragés*, ô Saintis !

Pourtant les chets-d'œuvre abondent. Et ils attendent. Les directeurs d'orphéons ne peuvent pas tous ignorer — sans parler de la polyphonie vocale des grands siècles — les chœurs de Weber, de Schubert, de Mendelssohn, de Schumann et de Gounod. Parmi les ouvertures et les symphonies des maîtres, un chef d'harmonie ou de

fanfare n'aurait qu'à faire son choix. L'un d'eux, par exception, n'a pas craint de le faire. L'autre matin, en traversant l'Alameda, les premières notes de la symphonie en *ut* mineur avaient frappé nos oreilles. Le soir, à l'heure des récompenses, nous nous en sommes souvenu.

Enfin, autant qu'au génie classique, et peut-être davantage, c'est au génie populaire qu'il faudrait avoir recours. Voilà la source intarissable, partout présente et jaillissante partout. Ceux qui boiront de son eau revivront et ne mourront plus. Alors tout sera changé. Alors, plutôt que des foires d'intérêts, les concours d'orphéons pourront devenir des fêtes de beauté. Les contrées les plus pittoresques et les plus mélodieuses en seront tour à tour le théâtre. Alors l'Espagne et l'Italie, l'Allemagne et la Flandre, et la Suède, et la Russie, et la France, tous les peuples de la terre, les uns après les autres et les uns chez les autres, se lèveront pour chanter!

Les peuples, ou plutôt le peuple, c'est lui seul que nous défendons ici. Nous en appelons à lui contre ceux qui devraient diriger son goût, et qui l'égarent. A lui comme à l'enfant, auquel il ressemble, il ne faudrait rien apprendre que de très

beau. N'est-il pas lui-même artisan de beauté? Ouvrier de la terre ou des flots, qu'il conduise la charue ou la barque, il est ouvrier de l'air aussi, car il a fait des chefs-d'œuvre avec les souffles de son océan, de ses plaines et de ses montagnes. On les lui cache trop souvent. Que dis-je? On les lui vole. Artistes que nous sommes, nous portons au théâtre, au concert, les trésors de mélodies qui sont à lui, de lui, et qu'il perd ainsi à jamais. Il est temps qu'on les lui rende; que, les ayant le premier découverts, il en ait la gloire et la joie, et que de son génie et de son âme, en des fêtes enfin siennes, il soit pour toujours l'interprète et le gardien.

XV

SAINT AUGUSTIN

Il nous a laissé lui-même son image et nous ne ferons guère ici que la retracer.

Il a dit : « Vous avez délivré mon âme, Seigneur, du plaisir de l'oreille. » Et c'est une parole terrible pour les musiciens.

Mais il s'est repris aussitôt :

« Cependant, lorsque j'écoute vos louanges, chantées par une voix belle, harmonieuse, habile; comme les paroles de votre Ecriture forment en quelque sorte l'âme du chant, je me sens encore, quoique moins qu'autrefois, touché de plaisir. Cette douce mélodie semble demander quelque place dans mon cœur; elle en ré-

clame même une avantageuse et j'ai de la peine à voir juste laquelle je dois lui donner.

» Quand je prends garde que l'ardeur de la piété s'excite plus aisément en nous par ces divines paroles, lorsqu'elles sont chantées ainsi; quand je réfléchis que toutes les affections de notre âme ont dans le chant et dans la voix des accents et des modulations qui les éveillent par des rapports secrets, je suis pour la bonté de la mélodie; mais je crains en même temps que la douceur et la suavité des sons ne m'en fasse faire plus de cas qu'il ne faudrait. Je découvre que ce plaisir, si propre à énerver la vigueur de l'esprit, me trompe souvent. Au lieu de suivre docilement la raison, il prend quelquefois les devants et prétend la mener à sa guise. Voilà par où je pêche sans y prendre garde d'abord, mais je ne tarde pas à m'en apercevoir. Quelquefois la crainte de ces surprises, me poussant trop loin, me jette dans un excès de sévérité, qui irait à éloigner de mes oreilles et de l'église tout ce qu'il y a d'agréable et de doux dans le chant.

» Mais lorsque je me souviens des larmes que je répandais aux chants de l'église, dans les

premiers temps de mon retour à la foi; lorsque je réfléchis que, présentement même, ce ne sont pas les accents de la voix qui me touchent, mais les choses, je reviens à croire que la mélodie est d'une grande utilité.

» Ainsi je suis comme en balance entre la crainte de laisser aller mon oreille au plaisir du chant et l'avantage que mon expérience me fait connaître qu'on en peut retirer. Mais après tout je me sens porté à approuver la coutume de chanter dans l'église, car le plaisir de l'oreille aide les faibles et fait naître dans leur cœur le sentiment de la piété. Je ne donne pourtant pas encore ce que je viens de dire pour une décision arrêtée; car lorsqu'il m'arrive d'être plus touché du chant que de ce qu'on chante, je reconnais que je pêche et mérite punition et j'aimerais mieux alors qu'on n'eût point chanté.

» Voilà où j'en suis. Mêlez vos larmes aux miennes, vous dont les bonnes œuvres sont le fruit du soin que vous avez de régler l'intérieur de vos cœurs. Pour ceux qui ne cherchent point à mettre l'ordre dans leurs affections, ils ne seront point touchés de mes maux. Mais vous, mon Seigneur et mon Dieu, vous à qui j'expose

ma misère, exaucez-moi, guérissez-moi! » (1)

Une telle page est féconde : elle nous donne des leçons d'art, des leçons d'âme aussi.

Saint Augustin d'abord a très bien compris que le rapport secret des sentiments avec les sons forme l'objet ou plutôt la nature et l'essence même de la musique en général. Et cette vue est d'un musicien.

Il a proposé d'autre part, à certaine musique particulière, la musique d'église, un idéal que l'église a conservé durant des siècles et que depuis des siècles elle a perdu. Le chant dont « les paroles de l'Ecriture forment en quelque sorte l'âme » et d'où « le sentiment de la piété » naît seul en nous ; le chant qui « suit docilement la raison » et dont « le plaisir » accroît, au lieu de l'énerver, « la vigueur de l'esprit » ; le chant qui nous touche moins par les accents de la voix que par les choses qu'elle chante ; ce chant, on le connaît, ou plutôt, hélas ! on ne le connaît plus. C'est le chant grégorien d'abord, et puis le chant *alla Palestrina* ; surtout le chant grégorien.

(1) *Confessions*, l. X, ch. xxxiii.

On sait qu'un admirable artiste, M. Charles Bordes, s'est voué tout entier depuis quinze ans au soin de les relever et de les répandre l'un et l'autre. On n'ignore pas non plus quel fut le prix de son zèle; quel affront il a souffert de ceux-là qui devaient le plus l'honorer et le bénir. La maison de Dieu s'est fermée à la musique divine. Comme le Verbe lui-même, le génie musical qui l'a traduit le mieux a été parmi les siens, et les siens ne l'ont point reçu.

Les paroles du grand évêque, et ses plaintes, enferment des vérités encore plus profondes et le combat qu'elles trahissent ne se livre pas seulement dans l'ordre de la musique sacrée. Au théâtre ainsi qu'à l'église — toute l'histoire musicale en témoigne — les notes et les mots sont en guerre et, comme Jacob avec l'ange, les sens luttent avec l'esprit.

Qui donc enfin, parmi ceux qui font de leur art toute leur vie, leur joie, fût-ce la plus pure, et leurs plus saintes amours; qui donc, à de certaines heures, ne sent au fond de soi-même se poursuivre le duel incessant et mystérieux!

L'artiste alors éprouve une noble inquiétude. Le Bien et le Beau se disputent son âme et par-

fois la déchirent. Il les avait crus inséparables, peut-être identiques; il ne voit plus entre eux que la différence, la contradiction possible et l'inégalité certaine. Il doute si le καλόκαγθος de la Grèce, qu'il avait pris pour devise, exprime un rapport nécessaire, et si les hommes, les peuples, les siècles qui choisirent la beauté firent le meilleur choix. Il veut alors, lui aussi, « mettre de l'ordre dans ses affections et régler l'intérieur de son cœur ». Il le veut trop tard ou trop faiblement, et, trop aimée, « la douce mélodie » garde la place, la place avantageuse, la première peut-être, qu'il lui a donnée en son âme.

Etrange et douloureux conflit! Quand notre maître, notre César, est le Beau, qui nous dira ce qui est à César et ce qui est à Dieu?

De cette crise esthétique et morale on sait comment un Augustin est sorti. Mais qu'il l'ait seulement traversée, qu'il en ait souffert avec cette violence, il semble que cela mette le dernier trait à sa figure, qui fut en tout d'une si dramatique beauté.

XVI

SAINT THOMAS D'AQUIN

Dans la campagne entreprise contre la musique religieuse d'aujourd'hui, celui-là encore est pour nous.

Etranger aux scrupules, aux troubles de saint Augustin, saint Thomas n'a jamais douté que la musique à l'église fût nécessaire et bienfaisante. Elle accroît, a-t-il dit, la piété des saints et la contrition des pécheurs. Elle soulage ceux qui sont accablés, elle nous fortifie dans le combat et nous relève après la chute. Enfin — et cette dernière vertu n'avait peut-être pas encore été discernée — elle insiste plus que ne fait la parole seule, sur les mots, c'est-à-dire sur les

pensées ; elle s'y attarde, au besoin elle y revient, et sous le regard de l'esprit elle arrête ainsi plus longtemps la vérité.

Mais saint Thomas n'admet pas d'autre musique d'église que la musique vocale. Dans la *Somme*, il pose et résout (par l'affirmative) cette unique question : « *Utrum Deus sit laudandus per cantum?* Dieu doit-il être loué par le chant? »

Quant aux instruments, il les proscriit. Je sais bien qu'il a nommé la trompette : « *instrumentalis causa resurrectionis* » ; mais cela montre assez qu'il en diffère l'usage et l'effet jusqu'au dernier jour. Si les instruments en général furent admis autrefois dans le temple, si le Psalmiste a commandé de « louer le Seigneur avec la harpe et de célébrer sa gloire sur le psaltérion, » c'est que le peuple juif, « ce peuple à la cervelle dure, étant plus obtus et charnel, avait besoin d'être excité par des instruments à grand fracas, de même qu'il fallait des promesses terrestres et l'appât des biens matériels pour l'attacher au Seigneur. »

Au peuple chrétien, la voix, plus spirituelle, doit suffire. Elle est supérieure aux instruments, qui ne font que l'imiter, autant que l'original

est au-dessus de la copie, et la réalité de l'apparence.

« La création est la voix du Verbe, et toutes les créatures sont comme un chœur de voix qui répètent le même Verbe. » C'est dans l'attache, ou plutôt dans l'obéissance au Verbe que consiste l'éminente dignité de la voix. *In principio erat Verbum*. De la musique elle-même, au moins de la musique d'église, il faut que le principe soit le Verbe et que l'ordre du beau se conforme à l'ordre du vrai, dont il n'est que la représentation et la dépendance.

Ainsi, dans l'église, on ne fera que chanter. Mais comment et qu'y chantera-t-on ? « Jeunes gens, disait déjà saint Jérôme, et vous qui remplissez l'office de chantres, vous l'avez entendu : les louanges de Dieu doivent être chantées de cœur, non de bouche; n'amollissez pas vos voix par les vaines affectations de l'art théâtral et n'apportez pas dans nos temples les modulations et les chants de la scène. »

Saint Thomas ne fait que reprendre et confirmer ces instructions. Il condamne à son tour le chant qui n'a pour objet que l'ostentation et le plaisir; il défend de chanter « *more theatro* »,

et ces deux mots définissent parfaitement le style et le vice de la musique d'église aujourd'hui.

Quant à la musique en général, elle a trouvé dans le grand docteur un de ses philosophes et de ses métaphysiciens. Il en a bien connu la nature et distingué les trois éléments : l'un fait pour nos sens, le second pour notre raison, et le troisième pour notre cœur. C'est au dernier que saint Thomas s'arrête et tient le plus : « *In audibilibus manifestè inveniuntur similitudines morum.* » Cela signifie à peu près que « les harmonies musicales sont semblables aux passions de l'âme. » Sur cette ressemblance ou cette similitude, se fonde une esthétique en quelque sorte morale, peut-être moins curieuse et moins éprise des beautés de la musique que de ses vertus.

A l'exemple et selon l'esprit d'Aristote, saint Thomas définit l'*éthos* des modes et celui des instruments, les bienfaits de la mélodie et ses maléfices. Il goûte peu les instruments à vent et le genre que les Grecs appelèrent *aulodie*. Il en interdit l'emploi dans l'éducation et le réserve pour exciter, à la guerre, l'audace et la fureur.

Il partage les mélodies en trois classes : les

unes (*morales*) nous disposent aux bonnes mœurs; d'autres (*practicæ*) créent en nous les passions; les dernières (*raptûs factivæ*) nous plongent dans une sorte de ravissement.

La musique enfin, prise en soi, doit être un jeu d'abord, et puis et surtout une purification (toujours Aristote et sa doctrine de la *καθαρσις*). La musique — c'est là son effet ou son pouvoir individuel — nous affranchit du monde extérieur, nous ramène au dedans, au centre immobile et libre de notre âme. Elle peut autre chose encore : par sa vertu sociale, elle crée comme une région d'innocence (*regionem innocuam*) où se répare l'injustice mutuelle, où s'efface le mal que se font les hommes entre eux.

Les éléments, les genres et les effets de la musique ne sont pas plus divers que les facultés et les dispositions de ceux qui l'écoutent. Une mélodie peut être belle et bonne en soi, mais ne pas convenir à tous les auditeurs. Il y a des chants pour l'âme la plus haute, comme pour la plus humble; la plus grossière, hélas! et la plus vile, trouvera les siens aussi. La musique a sa place et ses droits dans l'éducation. Qu'elle élève donc la jeunesse, pourvu qu'elle

ne la possède pas tout entière, qu'elle ne l'enivre ni ne l'égare, et que de ses devoirs supérieurs elle ne la détourne pas. Enfin, que la vieillesse même en sente encore le charme, non plus la passion et la flamme, mais la lumière, la douceur et la paix.

Ce charme, la mort peut-être ne le brisera pas. Saint Thomas a dit : « *Credibile quod post resurrectionem erit in sanctis laus vocalis*. Il est croyable qu'après la résurrection les saints chanteront les louanges de Dieu. » Croyons-le donc : il n'est pas de plus glorieuse promesse pour la musique, et pour les musiciens de plus chère espérance.

XVII

VICTORIA

C'est ainsi qu'il faut l'appeler, à l'espagnole, et non pas, à l'italienne, Vittoria. Son vrai nom, dans sa propre langue, a quelque chose de plus fort, de plus éclatant, et qui ressemble davantage à son génie.

Nous ne savons presque rien de sa vie. Il naquit vers 1540 à Avila, comme sainte Thérèse, et la « mistica doctora » n'eut jamais plus digne concitoyen. Il était prêtre et se disait volontiers, avec modestie, « le dernier parmi les serviteurs de Dieu ». Ses maîtres sont inconnus ou douteux. Vers sa trentième année, il partit pour Rome. Il y dirigea d'abord la fameuse chapelle du Col-

lège germanique, puis celle de saint Apollinaire. Après quelque dix ans, il revint en Espagne, fatigué, dit une de ses dédicaces, croyant toucher au terme de son œuvre et désireux de se vouer tout entier à la contemplation des choses divines. Rome l'avait comblé d'honneurs; il mena dans son pays une vie cachée, mais laborieuse jusqu'au bout. Elle s'acheva sans doute à Madrid, vers 1615, et l'Espagne ignore où repose un de ses fils les plus humbles et les plus glorieux.

L'œuvre de Victoria est tout entière sacrée. Plus austère encore que ses contemporains et ses émules, qu'un Roland de Lassus, que même un Palestrina, il n'a jamais respiré que « du côté du ciel. » Il croyait que l'harmonie, avant d'être révélée aux hommes, régnait déjà parmi les anges. Venue de Dieu, auteur du nombre et de la mesure, la musique, disait-il, doit retourner à Dieu, ne s'adresser, ne s'élever qu'à lui. Honte à qui la fait l'interprète ou la servante de frivoles et surtout de coupables amours. Victoria n'eut pas cette impiété. Il n'osa même pas, comme tant d'autres alors, et des plus grands, bâtir sur des thèmes profanes ses chefs-d'œuvre religieux. Un de ses recueils de motets est dédié « à la Très

Sainte Mère de Dieu, toujours vierge, mère de clémence, et à tous les saints, qui règnent heureusement là-haut avec Jésus-Christ. »

Mystique avant tout, rien que mystique, son mysticisme a la passion, la flamme ardente et quelquefois sombre de sa race. Bains parle très bien de son manteau ibère et de son sang arabe. Victoria nous émeut plus que tous les musiciens de son siècle. A certains de ses accents nous reconnaissons que le drame musical approche, et que bientôt ce n'est plus Dieu, mais l'homme même, que la voix humaine va chanter.

Le savant éditeur de Victoria, le grand historien national de la musique espagnole, M. Pedrell, a rendu ce témoignage aux maîtres de son pays, que dans la polyphonie du seizième siècle ils introduisirent « *el expresivismo* », c'est-à-dire une manière plus vive et plus forte de traduire les paroles par les sons. Et cette réforme ou ce progrès n'a pas eu de meilleur ouvrier que Victoria.

De quelles paroles tantôt sacrées, tantôt même divines, n'a-t-il pas été l'interprète !

Aux paroles de joie d'abord il a donné plus d'allégresse, et l'admirable vers de Dante sur les élus qui chantent

la rivestita voce alleluiando,

pourrait servir d'épigraphe à ses *Alleluias*. Ailleurs, avec ces trois seuls mots : *O magnum mysterium!* soupirés par deux voix de femmes, il étend sur nous l'ombre et comme le voile même du mystère. Dans un autre motet : *Vere languores nostros*, la musique semble vraiment défaillir sous le poids de nos langueurs, et certain : *Domine, non sum Dignus!* est admirable par tout ce que les notes ajoutent au texte d'humilité d'abord et de honte, puis d'espérance et de foi.

Il n'y a pas jusqu'aux paroles abstraites que le génie de Victoria ne rende sensibles et vivantes. Si, par exemple, il rencontre dans la liturgie cet énoncé purement théologique : *Et hi tres unum sunt*, que fait-il ? Il fortifie l'accent des voix, il réduit leur nombre de quatre à trois, et les disposant en accord parfait (un seul être sonore en trois personnes), il affirme et représente en même temps le dogme, métaphysique entre tous, de la Trinité.

Mais le pathétique est son élément ou son domaine propre. Il lui suffit de quatre voix pour

donner au *Crucifixus* une puissance, une couleur que l'orchestre et les chœurs de Bach et de Beethoven ne surpasseront pas. Et comme sa Jérusalem plaintive, assise au bord du chemin, l'auteur du motet sublime : *O vos omnes!* semble nous défier lui-même de trouver nulle part une douleur égale à sa douleur.

Enfin, c'est au drame par excellence, humain et divin tout ensemble, c'est à la Passion que le maître a voué le plus pur de son génie et de son âme. On pourrait, en n'y changeant qu'un mot, adresser au musicien le vers du poète :

Tu fis ton Dieu *mourant* et tu l'en aimas mieux.

Les chefs-d'œuvre parmi les chefs-d'œuvre de Victoria ne respirent que son amour tantôt attendri, tantôt épouvanté, pour Jésus mourant, pour Jésus au jardin des Oliviers, pour Jésus en croix. *Tenebræ factæ sunt.* — *Tanquam ad latronem.* — *Pater, in manus tuas.* Voilà les moments, voilà les paroles dont le maître espagnol a le plus magnifiquement exprimé la beauté tragique et la divine horreur.

Paris n'entendra plus ces merveilles. C'est à

Saint-Seurin de Bordeaux que les « Chanteurs de Saint-Gervais », bannis de leur église, ont été cette année célébrer la semaine sainte. Je l'appellerais volontiers la semaine de Victoria. Aucun maître n'en a laissé plus sublime commémoration. Nul n'a mieux compris ni plus aimé le Christ des derniers jours et des dernières heures, celui de l'agonie et de la mort. « *El gran sacerdote español.* » Un historien de Victoria l'a bien nommé de ce nom. L'artiste demeure à jamais ce que fut le prêtre : *sacerdos*, celui qui donne les choses sacrées.

XVIII

TAINÉ

Ce grand esprit comprenait la musique et ce noble cœur l'aimait.

Tainé a fort bien défini la musique d'église telle qu'on la pratique aujourd'hui, lorsqu'il a écrit, au sortir d'un mariage : « Très bel opéra, analogue au cinquième acte de *Robert le Diable*. Mais *Robert le Diable* est plus religieux. »

Il a parlé spirituellement aussi de la musique de salon, qui n'a rien de commun, (il le savait bien), avec la musique de chambre. Et de la musique de théâtre, et des théâtres de musique, il a dit encore d'excellentes choses, entre autres celle-ci : « On n'entend bien un opéra qu'au

piano. » Alors, mais alors seulement, « des fragments de mélodie s'élèvent ; on les comprend si bien ! On se trouve si vite face à face avec l'âme charmante du maître ! On est si heureux d'être délivré des acteurs, de la rampe, de la friperie théâtrale, de tous les voiles qui se mettaient entre son sentiment et notre sentiment. »

Entre l'un et l'autre il existe un voile encore, et non le moins épais : c'est le public. Taine ne l'a pas oublié. « Ce public, a-t-il dit, se compose pour les trois quarts de gens qui veulent s'amuser et qui viennent écouter un grand poème dramatique, comme on va au café ou au Vaudeville. »

Pour ces diverses raisons, c'est surtout en matière de musique de théâtre qu'« il ne faut pas trop vérifier ses plaisirs. » Taine, un jour, eut l'idée de faire le bilan de sa dernière soirée à l'Opéra. Ayant compté ses sensations agréables dans une colonne et dans une autre colonne ses sensations désagréables, il trouva comme balance à son débit : 2 francs, plus 10 francs pour son fauteuil d'orchestre. Total : 12 francs de perte sèche. Vu l'augmentation du prix des places, il perdrait davantage aujourd'hui.

Taine a parlé de quelques maîtres de la mu-

sique non pas en musicien, mais, ce qui vaut mieux, en homme. Sans rien savoir peut-être de leur métier, il a tout deviné de leur génie. Il a dit : « La température de Verdi » (notez en passant l'expression physique et même physiologique) « est celle d'un combattant, d'un révolté, d'un homme indigné qui a longtemps concentré son indignation et qui, souffrant, tendu, éclate tout d'un coup comme un orage... Vulgaire, puissant, vivant, violent, les nerfs et les muscles tendus, en homme qui n'épargne rien ni de lui ni d'autrui, il veut pressurer et absorber d'un trait toute la substance de la passion et du plaisir, sauf à tomber un instant après sur le carreau. » Je ne vois pas ce que la pure critique musicale pourrait ajouter ou reprendre à cette grande figure.

Le peintre en a peint de plus grandes encore et les plus beaux portraits que nous ayons en France de Mozart et de Beethoven, c'est la main de Taine qui les a tracés.

Un soir, écoutant *Così fan tutte*, il s'aperçoit que la pièce n'a pas le sens commun et, loin de s'en plaindre, il s'en félicite. « Est-ce qu'un rêve doit être vraisemblable ? Est-ce que la vraie fan-

taisie, le sentiment pur et complet ne peut pas planer au-dessus des lois de la vie? » Il a raison. « Je ferai, poursuit-il, comme le musicien ; j'oublierai l'intrigue. La pièce est satirique et bouffonne ; je veux avec lui la voir sentimentale et tendre. Sur le théâtre il y a deux coquettes Italiennes qui rient et mentent ; mais dans la musique personne ne ment et personne ne rit ; on sourit tout au plus ; même les larmes sont voisines du sourire. » Taine a encore raison et c'est bien un des éléments du génie de Mozart que ces transpositions d'idéal et ces mensonges délicieux. Enfin lorsque Taine conclut : « Son fonds est l'amour absolu de la beauté accomplie et heureuse », pour le coup la ressemblance est parfaite et dans ce peu de mots le génie de Mozart est contenu tout entier.

Beethoven également, Taine l'a vu tout entier, corps et âme.

Il a vu l'homme « dans sa vieille houppe, sous son chapeau bossué, avec ses grosses épaules, sa barbe inculte, sa grande chevelure hérissée, marchant pieds nus dans la rosée du matin... sombre d'ordinaire, hypocondriaque et tout d'un coup traversé par des accès de gaieté

étrange.... en tout disproportionné et incapable de s'accommoder à la vie. »

Il a vu l'âme aussi.

Ce n'est pas au théâtre, ni dans les salons, qu'elle lui fut révélée : c'est dans la modeste chambre et par le génie, qui ne se livrait qu'à lui seul, d'un grand artiste inconnu. En des pages qui rappellent un peu la manière d'Hoffmann et surtout celle de Grillparzer (je pense au *Musicien pauvre*), Taine a raconté ses visites à son ami Wilhelm Kittel et tant de nuits passées à l'entendre. Le « tête-à-tête » (c'est le titre du récit) a quelque chose d'intime et de grandiose à la fois. « Toujours du Beethoven, Wilhelm ! Mais longuement, et tout ce qui te viendra. » A Wilhelm un soir tout Beethoven était venu. « Il joua d'abord deux ou trois sonates complètes, puis des morceaux de symphonie, des fragments de sonates pour piano et violon, un air de *Fidelio*... » Enfin, comme s'il n'avait rien joué encore. « A présent, me dit Wilhelm, écoute ! Et il commença le dernier morceau de la dernière sonate. » Alors Taine à son tour commence et poursuit jusqu'au bout une analyse musicale admirable d'intelligence et d'émotion. Voilà ce qu'il faut lire pour savoir

comment Taine a compris, senti Beethoven, il y a déjà cinquante ans ; comment les suprêmes chefs-d'œuvre, les plus profonds, ceux où notre œil se perd quelquefois en des abîmes de lumière, ont enchanté ses regards plus fermes et ne les ont pas éblouis.

Aussi bien qu'en artiste et peut-être plus souvent, Taine a parlé de la musique en philosophe et en historien. Fidèle à sa théorie du « moment », il a fortement établi la dépendance réciproque et comme la solidarité nécessaire par où la musique et l'esprit ou le génie du dix-neuvième siècle furent étroitement unis.

Mais surtout il a bien connu la nature de notre art. Il a montré que cette nature est double, les sons constituant « un ensemble de parties liées à la fois par leurs rapports mathématiques et par la correspondance qu'il ont avec les passions et les divers états intérieurs de l'être moral. » En effet c'est là toute la condition de la musique et toute sa beauté ; c'est tout son esprit et toute son âme.

« Ce que j'aimais surtout en lui, a dit Taine de quelqu'un, c'était son goût pour les idées générales. » Chez Taine également, voilà ce que les

musiciens eux-mêmes peuvent et doivent aimer. Il a formulé pour eux quelques vérités essentielles. Et la musique sans doute ne s'y réduit pas. Mais elle s'y rapporte, elle s'y rattache, et qui les ignore, ou les oublie, risque de ne jamais la comprendre ni la goûter tout entière.

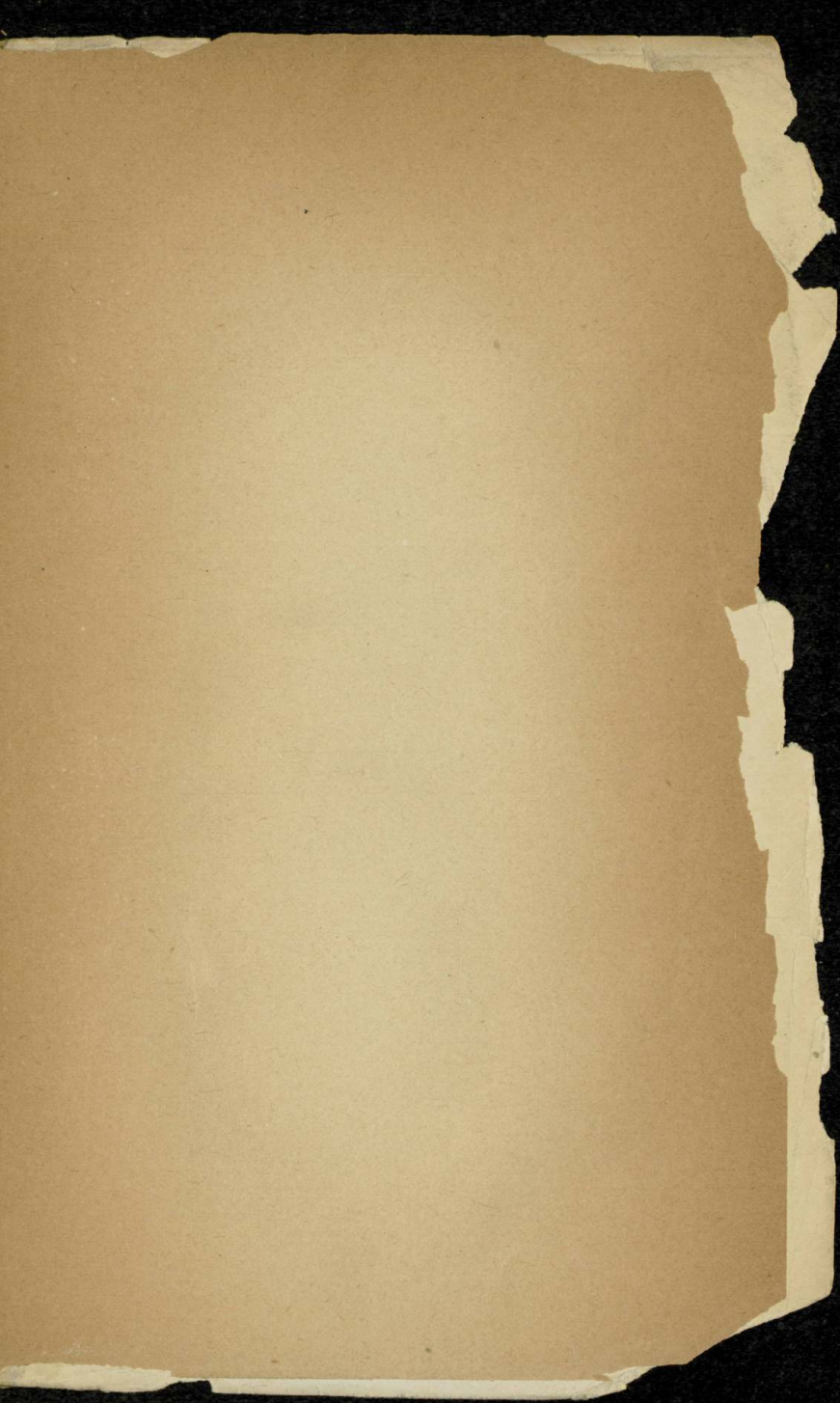
FIN

TABLE DES MATIÈRES

LA MUSIQUE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE	I
UN GRAND MUSICIEN RÉALISTE (MOUSSORGSKI)	37
TROIS CONFÉRENCES :	
I. La Musique religieuse.	109
II. Les jeunes filles dans la musique.	119
III. Verdi	139
UN OPÉRA NATIONAL ESPAGNOL (Los Pirineos)	173
UN POÈTE MUSICIEN (FRANZ GRILLPARZER).	205
L'ESPRIT DANS LA MUSIQUE	257
DANTE ET LA MUSIQUE	313
SHAKESPEARE ET LA MUSIQUE	359
SILHOUETTES DE MUSICIENS (4 ^e série)	401
I. Britton, le petit charbonnier	403
II. Louis II de Bavière	408

III. Aristote	414
IV. Glinka	421
V. Cimarosa	427
VI. Beaumarchais	433
VII. Garat	440
VIII. Domenico Scarlatti	446
IX. Hegel	452
X. Monteverde	459
XI. Alfred de Musset	465
XII. Caldara	471
XIII. Kuhnau	476
XIV. Orphéons, Harmonies et Fanfares	483
XV. Saint Augustin	490
XVI. Saint Thomas d'Aquin	496
XVII. Victoria	502
XVIII. Taine	508









Librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot,

ALBERT LAVIGNAC

L'ÉDUCATION MUSICALE

Un volume in-12, br. 3 50 — Relié toile

Le VOYAGE ARTISTIQUE à BAYREUTH

Un vol. in-12, nombreuses illustrations, cartes, plans, photographies
et 280 exemples de musique

Broché 5 » — Relié toile, fers spéciaux

La MUSIQUE et les MUSICIENS

Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts
94 figures, 510 exemples de musique

Un volume in-12, br. 5 » — Relié toile

Les GAJETÉS du CONSERVATOIRE

Dessin de GUYDO

Un vol. in-8°, broché. 5 »

CAMILLE BELLAIGUE

ÉTUDES MUSICALES Deuxième

1 volume in-12, broché. 3 50

L'ANNÉE MUSICALE

Tome I (Octobre 1886-oct. 1887) } Tome III (Octobre 1888-
Tome II (Octobre 1887-oct. 1888) } Tome IV (Octobre 1889-
Tome V (Octobre 1890-octobre 1891)

Chaque tome, un beau volume in-12, broché.

PSYCHOLOGIE MUSICALE

UN SIÈCLE DE MUSIQUE FRANÇAISE

Les Poésies de Henri Heine; Robert Schumann; Mors
Les chœurs bohémiens de Moscou.

In-12, broché.



